

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE FILOLOGÍA**

**Departamento de Filología Inglesa**



**TESIS DOCTORAL**

**Tom Stoppard en el marco del teatro inglés actual : la  
investigación paródica de la realidad**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR  
PRESENTADA POR

**Juan Manuel Núñez Yusta**

**Madrid, 2015**

CTP  
1987  
031

Juan Manuel Núñez Yusta



x - 53 - 02492 - 9

TOM STOPPARD EN EL MARCO DEL TEATRO INGLES ACTUAL:  
LA INVESTIGACION PARODICA DE LA REALIDAD

Departamento de Filología Inglesa  
Facultad de Filología  
Universidad Complutense de Madrid  
1987



BIBLIOTECA

Colección Tesis Doctorales. Nº 31/87

© Juan Manuel Núñez Yusta  
Edita e imprime la Editorial de la Universidad  
Complutense de Madrid. Servicio de Reprografía  
Noviciado, 3 28015 Madrid  
Madrid, 1987  
Xerox 9400 X 721  
Depósito Legal: M-11417-1987

Juan Manuel NÚÑEZ YUSTA

TOM STOPPARD EN EL MARCO DEL TEATRO INGLES ACTUAL:

LA INVESTIGACION PARODICA DE LA REALIDAD

Tesis Doctoral realizada bajo  
la dirección del Sr. Catedrático  
de la Universidad de Madrid  
Dr. D. Esteban PUJALS FONTRODONA

U N I V E R S I D A D C O M P L U T E N S E

de M A D R I D

FACULTAD DE FILOLOGIA - SECCION DE FILOLOGIA INGLES





A mi padre, "in memoriam".  
A mi madre.  
A Carla.



Toutes les pièces qui ont été - -  
écrites, depuis l'antiquité - -  
Jusqu'à nos jours, n'ont jamais -  
été que policières. Le théâtre -  
n'a jamais été que réaliste et -  
policier. Toute pièce est une - -  
enquête menée à bonne fin. Il y a  
une énigme, qui nous est révélée  
à la dernière scène. Quelquefois,  
avant. On cherche, on trouve. - -  
Autant tout révéler dès le début.

Eugène Ionesco  
(Victimes du devoir)



## INDICE GENERAL

	<u>Página</u>
INTRODUCCION.	viii
I. EL TEATRO DE TOM STOPPARD.	1
II. DIVISION TEMATICA DE LAS OBRAS DE - TOM STOPPARD.	16
III. LAS OBRAS MENORES,	24
- Las obras menores de Tom Stoppard: Precedentes significativos de pro- fundas inquietudes.	25
- <u>Enter a Free Man</u> : El realismo como punto de partida.	43
- Una temática común: La huida impo- sible de Glad Jenkins, John Brown y Albert.	60
- <u>A Separate Peace</u> : Una paz imposi- ble.	72
- <u>Albert's Bridge</u> : La inmolación de la inocencia.	84
- La accesibilidad a la realidad es- cénica: <u>The Real Inspector Hound</u> .	101
- La difícil aprehensibilidad de lo real: <u>After Magritte</u> .	117
- La deformación de la realidad en - el tiempo: <u>Where Are They Now?</u> .	128
- <u>Artist Descending a Staircase</u> : El Arte como objeto de investigación dramática.	142

	<u>Página</u>
IV. LAS OBRAS POLITICAS.	169
- <u>Dirty Linen</u> : La parodia de una actuación política concreta como excepción.	170
- <u>Every Good Boy Deserves Favour</u> : El drama de la realidad política totalitaria.	194
- Formulismos éticos y comportamientos morales: La realidad de - - - <u>Professional Foul</u> .	213
- <u>Doggs's Hamlet, Cahoot's Macbeth</u> : El lenguaje como elemento de denuncia y subversión contra una realidad política autocrática.	239
- <u>The Dog It Was That Died</u> : Alienación y Depresión ("The failure to experience one's identity").	261
- La cuadratura de una realidad política en el círculo de su expresión dramática: <u>Squaring the Circle</u> : - Poland 1980-1.	277
V. LAS OBRAS MAYORES.	288
- El drama absurdo de la existencia: <u>Rosencrantz and Guildenstern Are Dead</u> .	289
- <u>Jumpers</u> : Un juicio ético sobre la realidad desde unos valores morales absolutos.	337
- <u>Travesties</u> : Sobre la función social del arte. Estetas, Contestatarios y Comprometidos.	378
- <u>Night and Day</u> : La opinión pública y el conocimiento de la realidad - ("Giving the reader as much of the truth as the journalist thinks is good for him").	431

Página

- El conocimiento de la realidad personal a través del dolor: Catarsis <u>The Real Thing</u> .	459
VI. CONCLUSION.	493
- Conclusión: La realidad del teatro de Tom Stoppard.	494
APENDICE.	502
- Las adaptaciones teatrales realizadas por Tom Stoppard.	503
BIBLIOGRAFIA.	508





## INTRODUCCION



### Introducción:

Es un hecho incontestable que Tom Stoppard se ha convertido, desde el éxito de Rosencrantz and Guildenstern Are Dead, representada por la National Theatre Company en el Old Vic de Londres en 1967, en centro de atención y estudio para un gran número de críticos literarios, los cuales han encontrado en este dramaturgo una temática altamente atrayente, unos recursos teatrales variadísimos, un lenguaje fascinante y una ambigüedad teórica muy contradictoria que le han transformado en blanco de abundantes polémicas.

Con este telón de fondo, nuestro estudio se va a centrar en la profundización de lo que creemos que es una constante temática en la obra de Stoppard que informa todas sus obras, dotándolas de un carácter unitario. Esta temática responde a un serio intento de llegar a aprehender la realidad en su múltiple complejidad para, luego, verterla escenificada de forma que se convierta en objeto de reflexión para el espectador que, a partir de esa representación, puede considerar las diversas cuestiones y problemas que se producen en dicha realidad y que, en la mayoría de los casos, permanecen inadvertidos como consecuencia de los diversos filtros de presentación y percepción que se interponen entre la realidad objetiva y el sujeto que la capta.

Como ligero apunte, que esperamos desarrollar posteriormente de una manera adecuada, señalaremos que una mínima reflexión sobre lo que son y significan algunos títulos de obras claves de Stoppard, pone ya de manifiesto

lo que hemos llamado su "investigación paródica de la realidad". La inclusión del adjetivo "real", tanto en The Real Inspector Hound como en su última obra The Real Thing, no es, en nuestra opinión, una mera coincidencia sino un decidido intento de desvelar, de penetrar, mediante la acción dramática unas identidades que, finalmente, aparecerán identificadas más allá de lo expresado en su presentación inicial. Sin todavía meternos de lleno en un análisis metódico de las temáticas particulares de sus diferentes obras, no podemos, tampoco por menos, dejar de destacar otro de los títulos clave, Travesties, que en su acepción de enmascaramiento o disfraz de la realidad (1), coincide precisamente con la línea de investigación apuntada. Pero más allá de lo que se podría apuntar como una mera coincidencia en la titulación, y sin querer ser exhaustivos en absoluto, señalaremos que en Enter a Free Man la realidad contextual aparece como algo aplastante para un individuo, George Riley, que intenta huir y refugiarse en una serie de fantasías sin que estas posean una viabilidad adecuada. Igualmente, en la ya citada Rosencrantz and Guildenstern Are Dead, nos asomamos a la vida anónima, casi clandestina, de unos personajes secundarios - auténticos prototipos del "average man" - que tienen una existencia "real" más allá de su mera presencia escénica en las dramatizadas tragedias de los poderosos. En otros casos, y tal como se produce en Another Moon Called Earth y en A Separate Peace, lo que hemos denominado "peso aplastante de la realidad" produce unos personajes en huida que se refugian, bien en un lecho simbólico de impotencias,

o bien buscan un "asilo político" imposible en un hospital que la supuestamente "Sane Society" sólo destina a los que define como enfermos. Por último, y en esta primera relación, no queremos dejar de citar el importante significado que encontramos en el desmoronamiento del puente (símbolo de las ilusiones del personaje central y último refugio suyo) en Albert's Bridge, ya que en él se puede contemplar el típico proceso stoppardiano en el que los personajes que pueblan sus obras se van retirando paulatinamente del agresivo mundo exterior para recluirse en unos reductos individuales que, si en este caso adquiere una corporeidad física concreta, en el de Every Good Boy Deserves Favour aparece localizado en las "cárceles de la mente".

Pero creemos que resultaría muy parcial quedarnos en un análisis estrictamente textual de las obras de Stoppard. La comprensión de todo autor nos debe llevar de una manera inevitable a la descripción de su encuadramiento sociológico e intelectual en la época en la que vive y en la que se hace posible su producción artística. En este sentido, nunca está de más señalar el efecto revolucionador - auténtico corte epistemológico - que tuvo el estreno de Look Back in Anger el 8 de Mayo de 1956. Sin embargo, también ha de tenerse en cuenta que ya en 1955 se había producido otro hecho definidor y decisivo, que, a la larga, tendría unos efectos más duraderos en la evolución del "New Drama" británico y que fue la "première" de Waiting for Godot de Samuel Beckett. De todas formas, fue la obra de Osborne la que constituyó el auténtico detonante que, en

palabras de John Russell Taylor, logró "to restore the writer to his rightful place of honour in the theatre" (2), aunque con el paso del tiempo, su propio autor la haya llegado a definir como "a formal, rather old-fashioned play".

Pero dentro del cúmulo de factores que gravitan sobre la evolución del arte escénico en Gran Bretaña, la célebre obra de John Osborne no es sino un hito, una especie de "turning point", que marca el inicio de un proceso en el que se encuentra y se explica Tom Stoppard y, para entender su obra, no resulta superfluo resumir, aunque sea brevemente, las características de un período que ha relegado al olvido más absoluto aquella era de la "well-made-play" en la que se consagraba

...a middle class Britain, debating liberal values and philosophical concepts, or concerned about traditional family and domestic problems. It was a Britain which still believed in logic and polite discussion. (3)

Todo este cosmos armónico va a saltar por los aires, dinamitado por una serie de autores que han ido profundizando en una temática cada vez más revolucionaria, iconoclasta y decididamente "anti-Establishment" que supuso la aparición en los escenarios de ciertos aspectos de la realidad "irrepresentables" hasta entonces y la consiguiente ruptura de lo que George Bernard Shaw llamó "middle-class morality". Con la supresión de las facultades de censura del Lord Chamberlain en 1967 se culminó uno de los cambios culturales más importantes que se produjeron en Gran Bretaña desde el final de

la Segunda Guerra Mundial y que, a pesar de los excesos que se cometieron por la presentación de obscenidades y la insistencia en una permisividad sexual extremada, condujo a una nueva libertad que

did enable writers to tackle the subjects which really concerned them, and which have increasingly concerned the British people as a whole, in a natural and realistic way. (4)

Las razones de esta nueva actitud, que define un rumbo completamente insospechado un par de décadas antes, se deben encontrar en el hecho de que

perhaps no other western country has experienced such a dramatic and complete social revolution in the past twenty years, and perhaps no other has such a sense of doom. Long before talk about Britain's economic collapse and bankruptcy became common place, British playwrights were reflecting moral collapse and bankruptcy. Some of them were predicting the total collapse of the political and economic system, with varying degrees of glee or anguish. (5)

Esta sensación de colapso total conlleva una reacción de protesta bastante generalizada que nos permite afirmar, aceptando los planteamientos de Oleg Kerensky, que

the revolutionary aspect of British theatre in recent years has been that many of the best writers have not accepted the basis of our society at all. They do not want to improve, but to destroy, though they are not nearly as interested in sketching a replacement as they are in picking holes. Even writers who want to preserve rather than destroy, who support evolution rather than revolution, have consciously or unconsciously formed part of a theatre of protest. Despite the differences in style between them, they are all protesting - against the society we have, against the inadequate



way it is being changed, or against the direction in which it is changing. (6)

Ahora bien, en el caso de Stoppard no se puede aceptar taxativamente esta clasificación que peca de simplista y superficial. La "protesta" stoppardiana se desarrolla por unos senderos personalísimos que exigen una cuidada matización de la ironía sistemática que impregna toda su obra y con la que crucifica "escépticamente" casi todo el conjunto de valores existentes en la realidad, considerada globalmente, y no el sistema axiológico de "lo establecido" en exclusiva. De esta manera, también lo aparentemente revolucionario, lo "pseudo-revolucionario", queda sometido a su acerada crítica tal como se puede comprobar en Travesties de acuerdo con lo que demostraremos posteriormente en el estudio correspondiente.

Por otra parte, Tom Stoppard ejerce su "extraordinario dominio del lenguaje" (7) - "escénico", añadiríamos para destacar lo completo y plural de su arte dramático - en un contexto donde las pautas existentes marcan su trayectoria casi prototípica y, al mismo tiempo, específicamente suya. Si la protesta "was made much easier by the very Establishment which is under attack", Stoppard es un autor que aprovechó esa "facilidad" ya que recibió todos los beneficios de la protección oficial. Sus obras iniciales obtuvieron subvenciones del Arts Council; sus "experimentos" fueron emitidos por los medios de difusión de propiedad estatal y, finalmente, además de haber disfrutado de una beca concedida por una institución tan poco sospechosa de potenciar la protesta como la Ford Foundation, sus éxitos fueron escenifi-

cados por la Royal Shakespeare Company en el National Theatre de Londres. Por otra parte, no cabe la menor duda de que el lenguaje dramático de Stoppard, como el de tantos otros autores, se benefició de la desaparición de la censura anteriormente señalada, ya que

Before that time, the actual language spoken by people in real life, especially by people without middle-class inhibitions, could not be spoken on the stage. Everyday 'four-letter' swear words were banned. Whole areas of discussion were also forbidden. Homosexuality could not be discussed and no real sexuality of any kind could be depicted. Nudity was totally taboo. Blasphemy, including jokes about church ceremonies as well as about God, was forbidden... Other things on the Lord Chamberlain's list were the representation of living people, including politicians, and jokes and criticisms about the Royal Family. (8)

Stoppard va a ir explorando estas áreas de libertad recién adquiridas a lo largo de sus producciones teatrales y llegará a conseguir una maestría inigualable en su utilización, reflejando todo tipo de registros, variedades dialectales y expresivas, así como diferentes jergas profesionales, intelectuales, científicas, filosóficas, políticas y literarias, de las que parece haber realizado un estudio profundo dada la fidelidad con la que las reproduce. De esta forma abordará, con toda libertad, una temática que desborda ampliamente el marco de las convicciones sexuales y morales en uso. Así, su teatro ha llegado a ser una contribución muy importante para llegar al final de la antigua polémica que se había estado desarrollando a lo largo del siglo XX y que podemos decir que afectó, tanto a la Literatura en general, como al teatro británico en particular, y en

la que se debatían dos posturas:

The first chapter takes its perspective from T. S. Eliot, who understood that the problem of language was crucial... In The Waste Land (1922) and in Sweeney Agonistes (1932) there are passages of highly rhythmic, highly stylized imitations of working-class speech... In all his plays except Sweeney, Eliot opted for a 'literary language', ... He left it for Pinter and subsequent playwrights to explore the possibilities of 'uneducated speech'. (9)

El dilema quedaba planteado entre "literary and uneducated speech" y, en este sentido, Stoppard va a proceder a una exploración de todas las posibilidades, no sólo del "uneducated speech", sino de todo lenguaje que le pueda servir para expresar su dramaticidad que está inmersa en una situación social muy fluctuante y que, como hemos señalado, se acelera y agudiza a partir de la Segunda Guerra Mundial y que va a producir

the destruction of class barriers and the dramatic increase in social mobility ... (which) has created its own problems of adjustment; many of the writers who have emerged from working-class backgrounds into middle-class or intellectual milieux have felt alienation from their families, and guilt at feeling it. They are very conscious that better opportunities and greater social mobility do not mean the end of the British class system, and this makes them angry. Their skill as dramatists is in expressing their anger in entertaining and theatrical terms. (10)

Stoppard, que no procede precisamente de la clase trabajadora, que se educó en colegios privados como Pocklington School y que rechazó voluntariamente la posibilidad de unos estudios universitarios, es, sin embargo, un intelectual lú-

cido que establece una relación crítica con el contexto social globalizado de su entorno vital y existencial y que se traduce en una textualidad dramática, fundamentalmente irónica, que interrelaciona todas sus obras. Su visión de la influencia de la contextualidad social queda perfectamente reflejada en su aceptación de la propuesta que su entrevistador, Anthony Smith, le hace de la interpretación de T. S. Eliot sobre la naturaleza de los cambios sociales:

"We must remember that whatever reform or revolution we carry out, the result will always be a sordid travesty of what human society should be though the world is never left wholly without glory..."  
(11)

Esta expresión de evidente escepticismo por parte de Stoppard es, desde nuestro punto de vista, un reflejo casi arquetípico del "ser-en-el-mundo" contemporáneo, del "Angst" existencial o, como señala perfectamente Eric Fromm, del sentimiento de impotencia ("powerlessness") que invade al hombre de nuestro tiempo ante la rígida estructuración social y el riesgo de destrucción nuclear de un mundo dividido en bloques antagónicos. Nuestro autor ha abordado esta situación en clave de ironía distanciadora que juega un papel esencial en todas sus obras y que resulta fundamental para nuestro enfoque interpretativo. Con él entraremos en la difícil y controvertida valoración crítica de Stoppard que, por el momento, no se ha decantado en unanimidades entre los diferentes tratadistas del teatro inglés contemporáneo que han estudiado su obra. Por ejemplo, John Russell Taylor le define en su importante Anger and After como el

autor que ha recibido "more acclaim of the newest generation" (12). Sin embargo, en esta obra, crucial para el estudio del drama contemporáneo en Gran Bretaña, sólo se encuentra un comentario demasiado sucinto sobre Rosencrantz and Guildenstern Are Dead, Enter a Free Man y The Real Inspector Hound y en el que se aprecia con facilidad la existencia de un debate interno entre el elogio y el rechazo, por no decir condena:

Stoppard's other plays seem to confirm him as a clever but rather bloodless playwright. Enter a Free Man is a fairly conventional piece ... enlivened by neat craftsmanship and some bright lines. The Real Inspector Hound (is) ... slight but amusing. ... All confirming Stoppard's technical gifts but showing no very marked individuality either of subject or of treatment. (13)

Su estudio posterior en The Second Wave aborda más detenidamente las restantes obras de Stoppard al que sitúa entre "the writers of this second wave, those who began to come to prominence towards the middle of the 1960s" (14) y a los que considera que no pueden ser encajados nitidamente "into groups, either according to their styles of writing - which range from the most conservative to the most advanced - or in their places of theatrical origin" (15). El nuevo estudio russelliano que, sin embargo, no llega a ser exhaustivo, tampoco se decanta en favor de Stoppard y establece un veredicto final plagado de reservas:

The doubts I feel to some extent about all Stoppard's work boil down, rather surprisingly, to a feeling that he lacks a sort of fundamental seriousness as a playwright, that his ideas remain, in the

Coleridgean definition, on the level of fancy rather than imagination. But all the same, it is pleasing to note that there is at least one young dramatist who, whatever the starting point of his dramatic work, feels that intelligence and conscious art in the shaping of his material are necessary, are indeed a positive source of inspiration, rather than some dangerous outsider, to be tangled with very much at his peril. (16)

Esta lucha entre inteligencia e imaginación juega un papel muy importante en los planteamientos de Stoppard para dotar a su teatro de una ambivalencia, de una ambigüedad deliberada, por la que sus obras aparecen como propuestas libres y abiertas a la interpretación del espectador, antes que como portadoras de unos contenidos fijos que sólo buscan la unanimidad y el consentimiento con los postulados impositivos del autor. En este sentido precisamente, podemos interpretar las opiniones de Oleg Kerensky que, si bien acepta que Stoppard es "one of the most successful", luego añade que "(he is) also one of the most puzzling of the new British playwrights" (17). Para Kerensky, sintonizando con lo anteriormente expuesto,

At one level his best plays are amusing word-games, with wildly implausible and fantastic plots. They also hint at deeper philosophical meanings, and reflect on the state of our society. (18)

De la correcta interpretación de estos niveles en los que constantemente se desdobra la obra de nuestro autor, dependerá, en nuestra opinión, la adecuada valoración de la aportación dramática de Tom Stoppard. Esos "deeper philosophical meanings" son los que, en gran parte, deter-

minan la calidad de la reflexión existencial y literaria de Stoppard que ha intentado trasladar a su arte dramático. Si no se llegan a captar, se producirá una subvaloración del autor y su teatro, tal como le sucede, en nuestra opinión, a Ronald Hayman que, preocupado por las posibles aportaciones innovadoras de Stoppard o por la calidad de su lenguaje, no llega a comprender lo que creemos que quedará demostrado en nuestro estudio y que es la profunda preocupación filosófica que expresa acerca del sentido de la existencia, las posibilidades de transformación de los contextos sociales y la necesidad de un conocimiento real, "más allá de las cadenas de la ilusión", de esos contextos para verificar la viabilidad de su transformación. Esto no quiere decir que consideremos a Stoppard como un escritor "social", pero lo que sí afirmamos es que "lo social" forma una parte importante de sus preocupaciones y su temática aunque no se centre exclusivamente en ello como le ocurre a Wesker. La penetración indagadora en las personalidades individuales de sus personajes, el estudio de sus interrelaciones y realidades, no se escapan a la visión teatral de Stoppard que no sólo ha demostrado ser "an innovator in his radio plays and his one-act plays" (19). Si bien "he has found a way of leaning lightly on the shoulders of writers from whom he borrows heavily" (20), creemos que su intencionalidad es esencialmente paródica y, por lo tanto, no antiliteraria para así poder deslizar su sutil y profunda reflexión filosófica. El discurso joyciano y pretendidamente ininteligible de Archie en la coda final de Jumpers no es, como nos dice Hayman, un "Jeu d'esprit", sino que su pregunta

final, "who are we?", nos sugiere que todo el galimatías anterior es el reflejo de la confusión existencial humana y que Stoppard nos recuerda aunque, efectivamente, sea "less Angst-ridden than Beckett" (21). A este respecto, hay opiniones muy contrapuestas y es de señalar que, de todas formas, Stoppard va convirtiéndose en una presencia obligada en todos los estudios y antologías del teatro inglés actual. Así, Benedict Nightingale señala que "though he is often described as the most 'intellectual' of contemporary dramatists, he never went to university" (22). Por nuestra parte, nos inclinamos decididamente por la "intelectualidad" de Stoppard que se puede comprobar, y se refleja, en una dramaticidad de profundos contenidos cuya "moral resonance is characteristic even (in his) short, seemingly unpretentious plays" (23). Un análisis exigente de su obra nos revela una clara y constante preocupación por

a world (which) insists on engagement, involvement, responsibility - but (Stoppard asks) why, how, and to what end? The everyday rituals of ordinary life look more than a little absurd, given the great unanswered and perhaps unanswerable questions. Has the universe any pattern or design, or is it as arbitrarily destructive as it sometimes seems? Are we victims of chance or fate? Have we free will, and does it matter if we do? Is morality simply a desirable pretence? Can we rely on any absolutes, or are we doomed to endless relativity? (24)

Ciertamente, con esta problemática presidiendo su producción literaria, podemos emprender nuestra propia investigación de la realidad teatral de Stoppard para desvelar lo que tienen de cierto las acusaciones que se le hacen de ser un "amusing playwright", "two dramatists imperfectly



integrated, the one a jokesmith and prankster, the other a philosopher and metaphysician" (25). La amplia gama de su temática, que abarca "parliamentary committees, news reporting, sports reporting, linguistic philosophy, psychiatrists, theatre critics, whodunits, war memoir, political memoir, travelogue, even telex messages... and more" (26), es una prueba evidente de que la intencionalidad de Stoppard quiere abordar una reflexión total sobre el mundo en el que vive y que no le deja precisamente indiferente, sino que le invita, que le mueve a un intento de comprensión que vaya más allá de las apariencias, las cuales, lo único que producen en nuestro autor, es un profundo sentimiento de inseguridad e incertidumbre ("an absolute lack of certainty about almost anything") (28). Lo que sucede es que esa "falta de certeza" no se va a convertir ni en diletantismo ni en cinismo, sino en lo que podríamos llamar, escepticismo cognoscitivo, según el cual la dificultad de aprehender la auténtica naturaleza de la realidad va a conducir a nuestro dramaturgo por unos senderos de investigación, de indagación, en los que toda respuesta previa queda automáticamente descartada. Es más, todo presupuesto, todo tópico aparece como sospechoso y, por lo tanto, sometido a una crítica que Stoppard realiza normalmente en términos paródicos.

En este sentido, resulta muy importante la función que cumple la parodia stoppardiana ya que no es una parodia ridiculizadora ni escarnecedora sino que, por el contrario, persigue una puesta en evidencia de la realidad de los fenómenos o situaciones analizados mediante la presentación de los elementos "extremistas" que los componen. Es, en defi-

nitiva, una parodia que invita, que promueve el contraste del clisé típico y tópico que se tiene de una determinada realidad con la presentación que Stoppard hace de ella. Es de destacar que en esta postura no se da ningún tipo de mesianismo para imponer sus criterios. Si podemos calificar el teatro de Stoppard de "crítico", de "comprometido" o "de protesta" contra determinadas realidades políticas, sociales o humanas, será a costa de señalar igualmente su imparcialidad radical y su nula voluntad de convertirse en redentor de nadie. Su concepción de lo político es amplísima - abarcaría todo lo humano - pero, por su parte no aboga por una alternativa concreta ni, mucho menos, por un alineamiento partidista particular. Su teatro no es pues de acción política, ya que está convencido de que no podría tener un "immediate political or social effect, but might help provide the moral matrix, the moral sensibility, from which we make our judgements about the world" (28). Consecuentemente, sus obras de significación política más clara, Every Good Boy Deserves Favour, Professional Foul (las dos de 1977); Night and Day y Cahoot's Macbeth (ambas de 1979) y la más reciente Squaring the Circle (1984), tratan del tema universal de la falta de libertad y sus efectos, independientemente del lugar donde se produzca y, si bien la referencia a los países del Este europeo es predominante, la eventualidad de una recesión de la libertad de prensa en Gran Bretaña constituye la preocupación central de Night and Day. De todas maneras, el trasfondo político siempre está presente en las obras de Stoppard tal como comprobaremos oportunamente. El "sistema", en su sentido más amplio, aparece como la

última instancia causal de las actuaciones y reacciones de sus personajes. Son individuos afectados por el "mal du siècle", productos característicos de la "Sane Society" con sus cargas, más o menos grandes, de debilidad, impotencia y neurosis que parecen estar en un intento casi permanente de huida con respecto a una situación que les oprime y aniquila. Junto con Nightingale, podemos decir que son unos personajes "unable to sustain their detachment, but ... insidiously drawn into a perilous situation outside their understanding or control" (29).

La ausencia de una identidad individual en la masificada sociedad contemporánea y la carencia de un auténtico sentido personal para definir la existencia informan toda la dramaturgia de Stoppard que, por su parte, llega a desmontar sus propias parodias para plantearnos la necesidad de la búsqueda de un significado y un sentido, forzosamente éticos, para intentar enfrentarnos, más allá de todos los inevitables fracasos, a una sociedad brutal y heladora, enclavada en un universo un tanto mecanicista en el que los individuos deben intentar encontrar sus propias "señas de identidad" mediante un continuo preguntarse "who, how, why are we?" (30).

Notas:

- (1) Así lo explica en su entrevista con Anthony Smith. Cf. Tom Stoppard in Conversation with Anthony Smith, Recorded Interviews, Literature Study Aids, The British Council, LSA, Recorded Interview, Nª. RI 2009, London, 1977, n. pág.
- (2) John Russell Taylor, The Second Wave. British Drama for the Seventies, Methuen & Co, London, 1971, p. 8.
- (3) Oleg Kerensky, The New British Drama: Fourteen Playwrights since Osborne and Pinter, Hamish Hamilton, London, 1977, p. xv.
- (4) Kerensky, p. xix.
- (5) Kerensky, pp. xvii-xviii.
- (6) Kerensky, *ibid*.
- (7) Pilar Hidalgo, La Ira y la Palabra (Teatro Inglés Actual), Cupsa Editorial, Madrid, 1978, p. 14.
- (8) Kerensky, p. xix.
- (9) Ronald Hayman, British Theatre since 1955. A Reassessment, Oxford University Press, Oxford, 1979, p. 2.
- (10) Kerensky, p. xx.
- (11) Anthony Smith, n. pág.
- (12) John Russell Taylor, Anger and After. A Guide to the New British Drama, Eyre Methuen Ltd., London, 1977, p. 318.
- (13) J. R. Taylor, Anger and After, p. 320.
- (14) J. R. Taylor, The Second Wave, p. 14.
- (15) J. R. Taylor, The Second Wave, p. 15.



I. EL TEATRO DE TOM STOPPARD

"I personally like the theatre of audacity"  
Tom Stoppard

#### El teatro de Tom Stoppard

La comprensión de casi todas las obras de Tom Stoppard plantea una serie de problemas que son consecuencia de una intrincada teoría dramática que intentaremos exponer a la luz de lo expresado por su artífice en una serie de declaraciones que resultan esenciales a la hora de entender un teatro que provoca posturas muy encontradas. Nuestro autor reconoce encontrarse atrapado "in the crossfire; ... (as some) people say (I) patronise audiences telling them the world is round ... (and) at the same time I also find people who find my plays very difficult to understand, who don't appear to understand that the world is round" (1). Sin embargo, esta ingenuidad aparente de Stoppard oculta un pensamiento teatral, muy rico en matices e intenciones, que se ha ido desarrollando en un copioso número de obras que ofrecen un campo inmejorable para la investigación crítica y literaria, precisamente por su ambigüedad que permite toda clase de interpretaciones y por no presentar un cosmos cerrado de firmes e inamovibles convicciones. Muy al contrario, la concepción dramática de Stoppard no escatima la presentación de ninguna contradicción ni de las incoherencias presentes en la realidad pero, al mismo tiempo, no las destaca especialmente, para que sea el espectador el que las desvele mediante un proceso en el que su conocimiento se enriquecerá y

será más profundo y completo que antes de haberse enfrentado a la escenificación paródica que Stoppard ha hecho de esa realidad.

Ahora bien, ¿A qué tipo de contradicciones, a qué tipo de ambigüedad nos referimos? Como ya hemos visto, las apreciaciones críticas de Stoppard entre los que, a grandes rasgos, lo califican de frívolo, o en todo caso de "witty", y los que tienden a considerarle como un autor intelectual (2), con proyecciones filosóficas muy definidas. Por nuestra parte, y en una apreciación rápida y casi inmediata, advertimos lo que el propio Stoppard señala a hablar de su teatro:

I think I should immediately say that I think that all writers follow their temperamental inclination as much as they follow their intellectual inclinations, and if my plays curiously combine seriousness and frivolity, it seems to me that my character combines that, and that one is a mirror of the other. (3)

La referencia caracteriológica al temperamento del artista ocupa una posición primordial en el pensamiento dramático de Stoppard y explicaría lo que no dudamos en calificar de "espontaneísmo" de su estética y por el que atribuye a las dotes naturales del creador la capacidad de impulsar el intento de expresión artística, más allá de unos planteamientos intencionales de comunicar, de decir cosas importantes y trascendentes:

I keep having to... to tell people... that play-



wrights and any other artists tend to do what they're best at, and then, when they've done it, they work out their reasons why it's the best thing to do; but they're actually doing it because they're good at it. It fits their temperament and their gift and their interests. (4)

A partir de aquí, la genialidad, la aportación estética de la obra de arte no dependerá, según Stoppard, tanto de la importancia del mensaje como de su calidad: La obra de teatro debe responder a los cánones de la "well-made-play":

What makes the play important is only that it's a good play. In other words, a play might say important things, but if it's a bad piece of art, then I don't think it's an important piece of art simply by virtue of tackling an important subject. (5)

Si bien en una primera consideración se podría pensar que el contenido dramático de sus obras le resulta desdeñable a nuestro autor, pronto nos asomamos a la complejidad de sus pensamientos e intenciones. Al defenderse de la acusación de que "Stoppard is very clever but he has got nothing to say", y en un ejercicio de evidente honestidad intelectual que descarta todo divismo, afirma:

I think that it isn't quite that I've got nothing to say, though as I said,, I have not many things to say. ... I'm not a writer with a cupboard full of ideas which I'll never live long enough to use. I do have a certain number of things I want to say, but I find it difficult to come to the point where the form and the statement coalesce properly. (6)

Resulta obvio que es fundamental descubrir cuales son

esas "cosas que quiere decir" un artista que piensa de una forma totalmente sincera que no es lo que "considera que debe ser un intelectual" y que, al mismo tiempo, afirma que no se siente separado de lo que llama "real life" porque como dice Stoppard: "I think if you've got a family there's no way you can be removed from real life" (7). De esa incardinación en el mundo resulta una visión fuertemente crítica, alimentada por un sentido reformista, gradualista y escéptico.

Esa visión, por otra parte, va a constituir el marco de referencia para su ser artístico ya que Stoppard se plantea la posible incidencia de su teatro en la evolución - sin que defina su sentido - del mundo-realidad en el que lo produce. Sus opiniones llegan a adquirir tonos claramente condenatorios:

The more one learns about the world, the more one becomes aware of injustice and evil. It would be immature to sit here looking at that grass and those trees and think 'Oh, it's all lovely...' ... So in that way it is a condition of maturity to think that most things are going wrong most of the time. But that denotes a pessimistic frame of mind which on the whole I don't have. I believe in the perfectibility of society, and the concomitant of that belief is the recognition of its imperfections. That's why I'm not a revolutionary person. I don't believe that the painful progress towards the perfect society happens in revolutionary spasms. I think it's a gradualist thing of growing enlightenment. I believe in the contagious values. (8)

La posición intelectual, social y política de Stoppard aparece diáfanaamente expuesta: El conocimiento de la realidad del mundo conduce a la constatación de sus imperfeccio-

nes con sus lacras de injusticia producto del Mal, de un mal abstracto y universal que, sin embargo, tiene una plasmación política muy concreta en las estructuras estatales con las que se gobiernan las colectividades. El artista, dotado de unas oportunidades poco frecuentes para conocer la naturaleza del caos existente en función de su "intelectualidad", no opta por una actitud revolucionaria de participación política en la transformación activa de la realidad, sino que debe coadyuvar al proceso de "perfectibilidad" social, aportando su lucidez y su "ilustración" para lograr la toma de conciencia, la "iluminación" necesaria para comprender la auténtica naturaleza de la realidad social por debajo de todos los velos, de todas las manipulaciones ideológicas que pretenden, precisamente, enmascarar y desfigurar los factores de privilegios particulares que producen la situación de injusticia. Creemos que éste es el núcleo último y definidor de las ideas de Stoppard sobre lo que se ha dado en llamar "la función social del intelectual", de un intelectual que, como le declara a Anthony Smith, piensa que la Humanidad, "in the particular sense (of) community is sacred" y que, por otra parte, manifiesta poseer una visión historicista del proceso de consecución de la perfección colectiva que se remonta a las épocas más primitivas - la prehistoria - por lo que no adopta un radicalismo exigente, inflexible y violento del "aquí y ahora" que abogue por el derribo inmediato de las estructuras del poder actual:

Sanctity, as far as I'm concerned, is entirely

to do with individuals finding a 'modus vivendi', collectively, that's what's astonishing and sacred; and this search for such a way of life has been going on since caves, and will go on a great deal longer. (9)

El carácter utópico e inviable de ciertos extremismos que incurren en evidentes maximalismos, no encuentran en Stoppard un fácil e inmediato seguidor. Escépticamente, como es característico en él, añade:

I don't expect to achieve an ideal state, perhaps ever, and I certainly don't expect to achieve it by 1977, and consequently I don't have the extreme reaction which would take a man into the streets with a rock in his hands, because it hasn't happened this year. I don't expect it to happen this year. (10)

Está claro que Stoppard rechaza tajantemente una transformación social lograda mediante dolorosas y violentas convulsiones, mediante "espasmos revolucionarios" que, en todo caso, sólo retrasarán y entorpecerán el largo proceso - quizás interminable y eterno - de búsqueda de la perfección social. Y es en este proceso donde podemos apreciar su concepción del artista como elemento avanzado y simultáneamente mediador de las inquietudes más profundas que alberga la naturaleza humana a lo largo de la travesía histórica que realizamos en el tiempo y que siempre se ve asediada por profundas ansiedades existenciales:

An artist is the magician put among men to gratify capriciously their urge for immortality. From Troy to the fields of Flanders, if there is any meaning in any of it, it is in what survives as art. (11)

Al abrogarse estas funciones de trascendentalización de sus semejantes, se despierta en nuestro dramaturgo un vago sentimiento de culpabilidad, apenas atenuado por lo que él cree que es un hecho generalizado entre sus congéneres: "I feel some guilt about being a writer, probably all artists feel guilty". Esa capacidad taumatúrgica que le permite escribir "what one is impelled to write, what one one wants to write, what one feels one can write" (12), es sentida como un hecho injustamente diferenciador con respecto al resto de los mortales a los que siente que debe conmocionar y conmover por medio de sus "audacias teatrales", concebidas siempre como acontecimientos escénicos, en clara contraposición a los autores que literaturizan sus obras en exceso. De hecho, Stoppard desarrolla su teatro a partir de uno de esos "theatrical events" que cautivan su imaginación y que constituyen un desafío a su capacidad de representación escénica, pero sin que poséa unas ideas preconcebidas al respecto. Stoppard carece de unos "patterns" de significación concreta por lo que el resultado final de su obra depende de la inspiración artística que pueda poseer o alcanzar, pero también depende de la respuesta o interpretación que pueda surgir por parte del espectador. Esa espontaneidad creativa - "the only useful metaphor I can think of for the way I think I write my plays is convergences of different threads" (13) - queda muy claramente explicada por nuestro autor al referirse a la génesis de Jumpers, una de sus obras más complejas e importantes, y en la que, entre otros elementos, se produ-

ce una profunda discusión sobre filosofía moral:

"How marvelous to have a pyramid of people on a stage, and a rifle shot, and one member of the pyramid just being blown out of it and the others imploding on the hole as he leaves". (14)

Este punto inicial, que se complica y diversifica extraordinariamente en el resto de sus obras (15), sirve para desarrollar el "event which happens when the play opens" (16), y hace que el propio Stoppard, con la capacidad paródica que le caracteriza y de la que él mismo es a veces su víctima, se llegue a definir como un "pistache artist really at heart" (17). Todo esto conduce a lo que, desde un punto de vista muy simplista, podría calificarse de espontaneísmo dramático pero que si se estudia en profundidad se llega a la conclusión de que su aparente frivolidad no es sino un intento voluntario de teatralizar sus planteamientos. Stoppard quiere evitar la repetición de las mismas preocupaciones temáticas o escénicas y no evita el riesgo de que el resultado final pueda sorprender tanto al público como a él mismo:

The thing that makes plays difficult to write, in my experience, is the ostensible subject matter of the play. ... the absolute surface subject matter is difficult to work out and to pursue, the rest of it rather looks after itself ... the one thing one never does is contemplate one's own patterns and see how one might work out the next variation of such pattern. (18)

En este sentido, su preocupación por una precisión teórica queda sobradamente demostrada cuando en esa misma

entrevista añade:

If there's a problem at all, it is to avoid too much consciousness of such patterns and, insofar as one cannot avoid recognizing some of them, the deeper problem is that one's temperament, or whatever you call it, impels one to do it again, and I find myself having to stop myself. (19)

Resulta extraordinariamente interesante esta autorrestricción que nuestro autor ejerce sobre sí mismo a la hora de plantearse su labor creativa, sobre todo, porque sus resultados finales siempre parecen desbordar sus planteamientos y, también, sus expectativas. Stoppard llega a sorprenderse por lo que otros dicen encontrar en sus obras; él no se declara consciente de haber colocado tales cargamentos de significados profundos aunque sí acepta muy gustosamente la responsabilidad y paternidad de tan "casuales" y complejos efectos. En el fondo queda muy claro su egocentrismo de creador que aspira a acaparar la atención total del público y de la que no gozaría en dicho grado de dedicarse a otro medio o a otra actividad. Sus palabras vuelven a resultar reveladoras a la hora de entender la existencia de "unnoticed patterns" en sus obras:

I feel like a man coming through customs having his suitcase opened by the customs man, who finds all manner of exotic contraband, not to mention patterns, and I have to admit that it's there but I can't remember packing it. And in a curious way, it's difficult for me to even talk about it. (20)

Si hemos calificado sus palabras de reveladoras, se debe a un doble motivo: en primer lugar, por la naturaleza

del contenido de sus obras (que Stoppard no duda en calificar de exótica) y que nos orienta respecto a su intento de sorprender continuamente al espectador con su acontecer dramático y escénico. En segundo lugar, por su pretendida y constante "ingenuidad" a la hora de explicar su teatro que es uno de los más densos de nuestro tiempo y que, sin lugar a dudas, abre la puerta a todas las posibilidades interpretativas de todo aquel que lo contemple o estudie. Si Stoppard se declara "very receptive and sympathetic to almost any kind of play", poco después nos aclara que le produce un impacto mucho más positivo todo aquel escritor que decide emboscarlo con "something quite ridiculous". De hecho, llega a definir su "theatre of audacity" a partir de esas emboscadas que, como autor, le prepara a su inadvertida audiencia:

I think of my own plays as operating through a series of ambushes, most of which are very tiny ... The theatrical power and comedy and meaning in Nichol's play (Forget-me-not Lane) is... what I mean by the theatre of audacity. Just when you think things have come nicely to an end, that people have been talking rationally to each other, suddenly six doors open and slam in a completely unreal way. (21)

Ahora bien, la tensión a la que se somete al espectador y que puede incluir un súbito e inesperado sobresalto, no tiene otra finalidad que introducirle en la ceremonia única, irrepetible y mágica del teatro, que no se puede producir en ninguna otra manifestación artística, y de la que el dramaturgo es el único oficiante ("the magician put among men...", tal como vimos). De esta manera se celebra



la humanidad, compleja y plural, en un rito que, a veces, es de purificación para intentar alcanzar una "iluminación" que nos recuerda al proceso catártico propuesto por la preceptiva aristotélica. El ciclo de retorno a las raíces primigenias del drama se produce también en Stoppard - "espontáneamente" - como en todos los grandes autores que llegan a desarrollar su creatividad artística como forma de expresión de las inquietudes que se derivan y sienten de su ser-en-el-mundo. Stoppard, que está sólidamente informado y que posee un profundo conocimiento teórico, afirma muy significativamente que "Prufrock and Beckett are the twin syringes of (his) diet, (his) arterial system" (22). En su caso, como no podía ser menos, se incorpora el valor añadido de su situación y conocimientos históricos al de una consideración crítica de un mundo que entiende como imperfecto y en el que todavía anida la destructividad humana, generadora del mal y del caos, y a la que considera desde su capacidad paródica - a la que él mismo no se escapa (23) - para proporcionarnos una imagen del mundo más ajustada a la realidad. A partir de aquí, aparece un claro optimismo histórico por parte de Stoppard que expresa implícitamente su creencia en la posibilidad de que la humanidad llegue a transformar la realidad en la que habita de manera que el mal, la injusticia y la violencia puedan desaparecer en el transcurso del tiempo.

Notas:

(1) Penelope Mortimer, "Tom Stoppard: Funny, Fast Talking and Our First Playwright", Fegsflag Limited, London, 1977. Entrevista publicada en Cosmopolitan.

(2) Es muy conocida la observación de John Osborne, citada por Penelope Mortimer, sobre el hecho de que "these critics like a good old wank over Tom Stoppard and the other intellectuals". En dicha entrevista, nuestro autor responde en los siguientes términos:

"When I read that Osborne quote, I felt slightly fraudulent about it, because it sounded as though I'm a very sober sort of person who intellectualises everything. Quite honestly I'm not what I think of as an intellectual". (Subrayado de Stoppard)

(3) Anthony Smith, Tom stoppard in Conversation, n. pág.

(4) A. Smith, n. pág.

(5) A. Smith, n. pág.

(6) A. Smith, n. pág.

(7) P. Mortimer, p. 39.

(8) P. Mortimer, *ibid.* Subrayados nuestros.

(9) A. Smith, n. pág. Subrayados nuestros.

(10) A. Smith. *ibid.*

(11) A. Smith, n. pág.

(12) R. Hayman, Tom Stoppard, p. 6.

(13) R. Hayman, *ibid.*

(14) R. Hayman, *ibid.*

- (15) A modo de ejemplo, podemos considerar como Stoppard ha explicado la génesis de varias de sus obras a Anthony Smith. Refiriéndose a Albert's Bridge, dice:

"The notion of the bridge needing to be repainted at the moment that the painting is complete ... appealed to me as a piece, a triumph of organization. I like that. I was also writing really about a man who had a certain neurosis ... it was a neurosis to do with a lack of faith in the technological machine which holds society together continuing to operate. I don't simply mean machines as a matter of fact. simply, the curious law of supply and demand, which to me is as mysterious and magical as the peace of God; ... And I could never quite understand, why any of these variables didn't go spectacularly wrong. And occasionally, something would go spectacularly wrong and I was curiously reassured when New York had a total blackout ... There was a neurotic element in that play". A. Smith, n. pág.

En lo referente a Travesties, su explicación es la siguiente:

"I wanted to write a play for John Wood, a tall thin actor who has the gift of speaking very quickly but very clearly, and I know he didn't look like Lenin, and I didn't know what Tzara looked like, but when I found a photograph of Tzara I found that he couldn't be played by John Wood either. And then I began writing in Joyce, thinking that John Wood could play James Joyce, and then, I thought, no, I want a big part for John Wood and this play was turning into a play about three people rather than a play about John Wood, and I needed a fourth person above the other three and came across the figure of Henry Carr, and so on, you see". A. Smith, *ibid.*

Por último, nos parece interesante citar el caso de Dogg's Our Pet en el que se puede apreciar claramente la variedad y espontaneidad del "acontecimiento" dramático que puede generar una obra de teatro en Stoppard:

"The pay derived from the thought that it would be very nice to write a play in which recognizable words are used with private meanings; and at that stage, I had nothing to say about anything. I was fascinated by the idea of using language in that way". A. Smith, n. pág.

- (16) A. Smith, n. pág.

(17) A. Smith, n. pág.

(18) A. Smith, n. pág. Subrayado nuestro.

(19) A. Smith, ibid. Subrayado nuestro.

(20) A. Smith, n. pág. Subrayado nuestro.

(21) P. Mortimer, p. 31.

(22) R. Hayman, Tom Stoppard, p. 8.

(23) En su entrevista con Penelope Mortimer, se produce el siguiente y muy significativo intercambio de palabras:

P. M. "I am sick of flashy-minded projections speaking in long, articulate, witty sentences about the great abstractions". Do you recognise that?

T. S. Of course -- it's me. Me describing my plays.  
Wonderful! P. Mortimer, p. 39.



16

## II. DIVISION TEMATICA DE LAS OBRAS DE TOM STOPPARD



#### División temática de las obras de Tom Stoppard:

Creemos conveniente proceder a una división temática de lo que en la actualidad ya constituye un cúmulo considerable de obras dramáticas, poseedoras de un carácter muy definido y de una entidad considerable. Evidentemente, esta división la realizamos con una finalidad metodológica que nos facilite el desarrollo de nuestro estudio. Al escoger un enfoque temático, nos inclinamos por una interpretación homogénea y decidida de lo que ya hemos explicado como líneas generales de un teatro que Stoppard va explorando en sus distintas obras independientemente de su extensión e importancia.

Se puede dar el caso de que en una misma obra se solapen, superpongan y entremezclen más de dos temas diferentes por lo que, en esas circunstancias, optaremos por incluirla en el apartado que consideremos central en lo referente a su contenido temático principal. Sin embargo, y más allá del núcleo argumental, siempre encontraremos ese elemento que hemos destacado como central en el teatro de Tom Stoppard: El intento de investigación de la realidad desde unos planteamientos paródicos para lograr un conocimiento más perfecto de ella. Este elemento que se encuentra constantemente presente en todas las obras de Stoppard - por variadas que sean - les proporciona una identidad propia y característica, que las convierte en un interesante objeto de estudio (incluso aquellas cuya extensión es reducida) ya que también reflejan su original proceso de génesis.



En primer lugar, la dificultad de aprehender la realidad, oculta tras las "evidentes" apariencias externas, define un grupo de obras en las que Tom Stoppard ha volcado su preocupación, produciendo una serie de propuestas dramáticas que constituyen unas invitaciones a la reflexión sobre lo que se esconde más allá de la primera e inmediata presentación de la experiencia de la realidad. Las connotaciones intelectuales en estas obras son muy profundas; así, After Magritte adopta como punto de partida las observaciones pictóricas visuales del artista belga y llega a ser toda una demostración de lo engañoso de una situación real dada, poniendo en evidencia las muy diversas interpretaciones subjetivas a las que puede dar lugar. Esta temática investigadora de la realidad "física" se presenta continuamente a lo largo de toda su obra pero adquiere una especial importancia en Artist Descending a Staircase, The Real Inspector Hound, Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbeth y Where Are They Now?. Esta última, aunque brevísima, resulta de un interés extraordinario por la problemática que plantea sobre la falta de fiabilidad del recuerdo a la hora de rememorar la realidad de nuestras vidas, incluso, en lo que se refiere a acontecimientos que, a priori, no deberían de ofrecer la más mínima duda en cuanto a su reproducción y reconstrucción a la hora de recordarlos.

Artist Descending a Staircase abordará esta temática, haciendo particular hincapié en lo engañoso que resulta lo que creemos oír, jugando un papel muy importante los efectos acústicos mientras que en After Magritte, los visuales son los que ocupan una posición central. Por otra parte, a

lo largo de la acción dramática principal se desliza una discusión teórica paralela sobre la naturaleza del arte que, temáticamente, la convierte en un antecedente importantísimo de Travesties. Si a esto añadimos la cuidadosa y estudiada secuencia temporal en la que, como veremos en su momento, se suceden los incidentes ocurridos en un período de tiempo que abarca desde 1914 hasta la actualidad en un ciclo de ida y vuelta, llegaremos a la conclusión de que Artist Descending a Staircase supone una profunda y elaborada consideración de la influencia del factor temporal en el conocimiento de la realidad. En este sentido, The Real Inspector Hound utiliza una técnica muy significativa y que igualmente se aprecia en Artist Descending.... En efecto, ya que se trata de realizar una investigación, nada mejor que el "thriller" - tan popular en Gran Bretaña y digno de tenerse en cuenta a la hora de crear "espectáculo" - como forma de representación escénica de esa indagación de la realidad que Stoppard, dramática e intencionalmente, presenta como "teatro dentro del teatro".

Este grupo temático se complementa con una reflexión lingüística dramatizada en la que la acción teatral, reducida al mínimo, se limita a subrayar la utilización del lenguaje como código de entendimiento. Igual que en el caso anterior, Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbeth no es monotemática, sino que incluye toda una serie de insinuaciones y exploraciones en el terreno político que la relaciona con obras como Every Good Boy Deserves Favour y Professional Foul. En nuestro análisis posterior veremos como son los convencionalismos lingüísticos los que permiten "conocer" una misma

realidad bajo diversas acepciones pasando a convertirse en el objeto principal de la singular propuesta dramática que hace Tom Stoppard en esta obra.

Si se acepta que la sátira supone una profundización de la parodia en cuanto implica una intencionalidad correctora de la realidad criticada, creemos que Dirty Linen marca el punto en el que Stoppard traspasa los límites de su autoimpuesta neutralidad paródica para proceder a una ridiculización descarnada de unos comportamientos políticos que, a todas luces, deberían cambiar. En la parodia, en la imitación burlesca y a veces desorbitada de la realidad, Stoppard ha encontrado su método personalísimo de indagar la naturaleza de la realidad para presentárnosla con otras dimensiones, desde otra perspectiva, para que lo descrito aparezca, finalmente, en su entidad auténtica después de haber sido desprovisto de todas las falsas apariencias con las que se cubre en función de la ideologización siempre presente en todos los fenómenos sociales. Stoppard, al ceñirse a la elaboración de una parodia de la realidad, nos deja libres para que hagamos nuestros juicios y lleguemos a nuestras conclusiones. Los finales abiertos que ya han sido apuntados, liberan al espectador de todo paternalismo interpretativo por parte del autor. Por eso, Dirty Linen, una obra que hasta se podría considerar un juego inocente, tiene esa importancia ya que al poseer una intención satírica muy definida, aparece como "grupo" temático único.

Ya hemos adelantado la evidente temática política que aparece en Every good Boy Deserves Favour y Professional.

que podría considerarse la definición política de Stoppard, requiere un análisis muy riguroso que realizaremos en el apartado correspondiente. No obstante, consideramos que estas dos obras no son una desviación de lo expuesto hasta el momento, ya que la clara condena que establecen del totalitarismo se hace en términos universales por encima de actitudes partidistas, para inclinarse por una alternativa humanitaria y humanista que destierre definitivamente los abusos denunciados aunque, eso sí, éstos puedan localizarse y asociarse a situaciones políticas muy concretas a pesar del lirismo onírico que podemos apreciar en, por ejemplo, Every Good Boy.... De todas maneras, tanto en esta obra como en Professional Foul, encontramos igualmente el característico proceso de reflexión de Stoppard sobre la "realidad de la realidad". En el caso de Professional Foul se trata de la realidad de los compromisos éticos, es decir, su grado de asunción cuando son sometidos a la prueba del riesgo personal que comportan al exigirlo la "praxis" de las situaciones concretas. En lo referente a Every Good Boy..., se aborda la contraposición constante entre sueños y realidad que se resuelve aquí mediante una confusión "intencionada" de realidades personales. Estos son, en nuestra opinión, los temas "profundos" que informan a estas dos obras más allá de su "superficialidad" política.

En esta propuesta de división temática establecemos un grupo en el que incluiremos las producciones más valiosas de todo el teatro stoppardiano y que, al mismo tiempo, reúnen unas características análogas. Rosencrantz and Guildenstern Are Dead, Jumpers y Travesties se definen con

juntamente por una problemática profunda que calificaremos de filosófica y que, a pesar de ser diferente, la convierte en obras de investigación y reflexión sobre distintos aspectos del hecho existencial, la Filosofía en su vertiente ética y la naturaleza y función de la Estética, respectivamente. Pero en este punto debemos señalar que no es precisamente la "seriedad" de sus contenidos la que nos hace incluir las en un mismo grupo temático, sino el que en las tres encontramos una misma intencionalidad para utilizar el teatro como medio e instrumento de investigación que nos permita formular propuestas intelectuales que superen su estricta condición de espectáculo. No obstante, no se debe entender bajo ninguna condición que los temas señalados sean únicos, sino que en todas ellas se produce, como veremos más adelante, una pluralidad argumental, dramática y escénica que las dota de un carácter común y que define la identidad propia de este grupo.

Esta clasificación, con la que sólo pretendemos introducir y sistematizar nuestras interpretaciones, llega a su fin al considerar las obras más recientes de Stoppard que datan de 1978 y 1982. Consideramos que marcan una nueva y significativa trayectoria para la dramaticidad de la temática hasta ahora explicada, aunque mantengan las características que le son propias al teatro de nuestro autor. Night and Day y The Real Thing presentan una clara analogía temática en cuanto se centran sobre unas situaciones conyugales más bien tópicas que transcurren por unos cauces realistas que nos recuerdan a Enter a Free Man. Por otra parte, en estas dos obras se realiza una reflexión paralela a la acción

dos actividades profesionales: El periodismo y el teatro. En ambos casos las circunstancias familiares y los lazos sentimentales entre los distintos personajes pasan por unos momentos críticos que les proporcionan una atmósfera muy similar; además de estas coincidencias, se encuentra en ellas un intento de profundizar - después de atravesar esta primera capa de "vanalidad" - en el estudio de unos personajes que se encuentran perdidos en unas situaciones personales tremendamente confusas y que pretenden esclarecer para alcanzar una paz que les parece haber sido negada a su totalidad.

En este esbozo introductorio ya se puede entrever que la trayectoria de estas obras "mayores" de Stoppard adquiere un impulso ascendente en intensidad e importancia dramáticas. En su final vislumbramos un leve descenso que coincide con un cambio de rumbo que se orienta hacia unas formas teatrales ya experimentadas por el autor, aunque renovadas en función de la experiencia acumulada en su prolongado camino de investigación por el accidentado terreno de la realidad, de esa realidad que se muestra, y que es, tan evanescente, tan difícil de conocer en su complejidad fáctica, incrementada por la manipulación y presentación ideologizadas que de ella se hace y que definen lo arduo de la tarea asumida por Tom Stoppard.



### III. LAS OBRAS MENORES





Las obras menores de Tom Stoppard: Precedentes significativos de profundas inquietudes.

Si bien es verdad que la figura del autor-de-una-sola-obra que se transforma a lo largo de una serie de títulos es una realidad literaria más amplia y frecuente de lo que se podría pensar, y si se considera que el creador es siempre "uno", aunque polivalente, y desde él se generan todos sus "mensajes" artísticos, no podemos por menos que calificar el caso de Stoppard de complejo ya que en él se da un cuerpo de inquietudes intelectuales y artísticas centrales que comienza a expresar muy tempranamente y que constituyen el núcleo de toda su obra a lo largo de lo que en la actualidad ya es una dilatada producción dramática.

Sus primeras obras no son, por decirlo así, esenciales para un conocimiento profundo de su teatro pero sí son unos precedentes muy significativos con los que explora y centra la temática de sus obras posteriores que irá desarrollando y perfeccionando a medida que alcanza su madurez. De hecho, es su condición de precedentes la que justifica y, al mismo tiempo, exige el estudio que realizaremos a continuación.

En primer lugar, destacan dos obras para radio que implican un gran virtuosismo en la utilización del medio, aunque sea precisamente esta característica la que las convierta en inadecuadas para el escenario. The Dissolution of Dominic Boot fue la primera obra que al ser emitida en 1964 por la B.B.C., hizo público el nombre de Tom Stoppard como dramaturgo, más allá del círculo de iniciados y entendidos y revelando su nueva condición a los lectores de sus críti-

cas teatrales en el Bristol Evening World. En ella ya encontramos un elemento básico de su teatro: Una situación absurda, o aparentemente absurda, que se ha ido creando a partir de una serie de causas reales y que se desvelarán posteriormente a lo largo de la acción dramática. La peregrinación londinense de Dominic Boot para reunir el dinero del taxi en el que había acompañado a su prometida, aumenta su grado de ansiedad al resultarle imposible conseguirlo. La capacidad de evocación y sugerencia de esta breve pieza resulta sorprendente: La vida y las relaciones de Dominic con Vivian, su prometida, con sus padres y en su trabajo van poniéndose en evidencia, al mismo tiempo que, mediante una hábil utilización del medio radiofónico, se irá creando un insuperable crescendo dramático. Por otra parte, destaca un lenguaje, "wasting no time and using running jokes and small surprises to keep up the interest" (1), en el que el elemento "sorpresa" ya nos anuncia su teorización sobre el teatro de la audacia. Lo que resulta importante en esta obra, que dura escasamente unos quince minutos, es el planteamiento ascendente de un proceso que acaba en la desesperación aniquiladora de un cosmos personal y del que Albert's Bridge es su culminación. El caso de Dominic Boot se resuelve como un ciclo de retorno al punto de partida que destaca finalmente todo lo que de absurdo tiene la peripecia intermedia. La repetición de las mismas palabras resalta aún más este efecto: La secretaria de Dominic, apiadada de su colapso total, le busca otro taxi y, como Vivian, le dice: "Come on, you can drop me off".

La versión televisiva de esta obra, alargada hasta al-

canzar una duración de cincuenta minutos, fue emitida por la cadena norteamericana N.B.C. en 1970 con el título de The Engagement, pero no mantuvo la fuerza de la idea original aunque, eso sí, demostró la capacidad de Stoppard para adaptarse a un medio de audiencia tan masiva y tan apropiado para aumentar su popularidad.

M is for Moon among Other Things, su segunda obra para la radio, resulta significativa como exponente de los problemas de incomunicación y falta de afectividad en las relaciones matrimoniales. Alfred y Constance, casados, sin hijos, entrados ya en los cuarenta y miembros apacibles de la clase media, pueden considerarse como antecedentes de los Ruth y Geoffrey Carson de Night and Day y los Henry y Charlotte y Annie y Max de The Real Thing. La situación planteada por Stoppard no presenta grandes complicaciones: Al comienzo de la obra, el matrimonio lee plácida y dominicalmente el periódico y la última entrega de una enciclopedia por fascículos. Esta situación sirve para recrear todo su cosmos de frustraciones conyugales y de deseos insatisfechos por medio de una audible "stream of consciousness" revelada en forma de pensamientos entrelazados con la conversación "real", que pone de manifiesto una insatisfacción generalizada, producto de la creciente complejización de la vida de los adultos y que se contrapone a la ya superada simplicidad inocente de la infancia:

Everything was so simple then. I thought that each letter only stood for the only one word they gave, you know? A is for Apple, B is for Baby, C is for Cat... M was for Moon. It was ages before that I knew that M was for anything else. (2)

En el final encontramos separación e incomunicación; Alfred se muestra insensible a las necesidades afectivas de Constance de la que se apodera un evidente desasosiego sentimental mientras que su esposo sueña, disparatadamente, con consolar a una soñada Marilyn Monroe que se había suicidado el mismo día, 5 de Agosto de 1962, en el que tiene lugar la acción. El mundo que se define resulta helador. En él, los seres humanos no se proporcionan ningún consue- ni afecto. Esta va a ser una cuestión crucial a partir de la cual Stoppard desarrollará una de sus vías de reflexión sobre la vida tal como podemos contemplar en The Gamblers - una trasposición de papeles entre reo y verdugo - que se plantea en un ámbito cerrado y en la que la liberación personal (como también sucede en Every Good boy Deserves Favour) es la consecuencia de una fallo, más o menos involuntario, de los representantes del sistema al no respetar sus propias reglas de opresión en función de sus conveniencias coyunturales.

En otro sentido, The Gamblers nos proporciona una serie de reflexiones extraordinariamente interesantes sobre la naturaleza de la revolución y que se plasmarán, de forma amplia y definitiva, en el debate teórico y político que se produce en Travesties donde se puede apreciar un claro paralelismo entre la retórica de Lenin y la del verdugo de la obra que nos ocupa. Sin embargo, es el reo, desafortunado perdedor en el azaroso juego revolucionario, el que expone una visión de la revolución como fenómeno que se produce alternativamente dentro de un ciclo cerrado e indefi-

nidamente repetido en el marco de la naturaleza siempre indifferente:

They're two parts (the political sides) of the same wheel, and the wheel spins... The life cycle of government, from the popular to the unpopular. The wheel goes slowly round till you get back to the starting point, and it's time for another revolution. (3)

En The Gamblers, el lenguaje utilizado es también precursor de desarrollos posteriores. El estrépito del caos revolucionario queda brillantemente descrito con la riqueza verbal propia de Tom Stoppard:

Revolution from a distance, detached, noises on the wind and from time to time the drum of whipped horses on the road as headless riders plunge through ... In the capital revolution is a roar and a tide and fire and fists and pick-pockets and old men's boots and bottles thrown by gumsore widows... Opportunity for whores and heroes... Hedges of brown and broken teeth, and running blind as brooms until the taste of pebbles in your mouth. (4)

El interés de esta obra se incrementa por el planteamiento de un conflicto de personalidades que ocupará un puesto central en Rosencrantz and Guildenstern Are Dead y en Lord Malquist and Mr Moon y que tiene su origen en fuentes beckettianas y genéticas. El verdugo al asumir el puesto del reo, indigno de morir "the glorious death of a martyr", pone el contrapunto paródico que devuelve los grandes hechos debatidos a un plano asequible a la crítica del espectador medio.

La serie de obras menores se prolonga más allá del

éxito de Rosencrantz and Guildenstern y así, en 1967, continúa con sus colaboraciones esporádicas con la B.B.C. que en Febrero y Junio de ese año emitió dos de sus obras de treinta minutos de duración. La primera de ellas, Teeth, es un paso adelante en lo que después encontraremos en The Real Thing. La originalísima concepción del "vaudeville" que tiene Tom Stoppard incluye en este caso, al aplicarla al desarrollo de una situación típica de conflicto matrimonial, un elemento de "vendetta" que, sorprendentemente, se disuelve con posterioridad en un absurdo generalizado aunque real según las pautas ya señaladas, y en las que se da una utilización magistral de la ambigüedad en este interesante "ménage à quatre". En Teeth se entremezcla la ferocidad de Harry, un sofisticado y elegante dentista, al intentar vengar su honor ultrajado por George, seductor de su mujer Constance, y al que priva de su "sex appeal" estirpándole uno de sus incisivos superiores. Para culminar su venganza Harry acabará por conquistar a Mary, su recepcionista y mujer de George. Este entrecruzamiento matrimonial es un claro precedente del que contemplamos en el último Stoppard de The Real Thing donde alcanza unas altas cotas de complejidad significativa con una "comedia" que supera ampliamente lo cómico.

La segunda obra radiofónica, Another Moon Called Earth, es una evidente anticipación del núcleo argumental de la importante Jumpers. La investigación histórica que realiza su protagonista, Bone, al querer demostrar la existencia de una causalidad lógica universal se mezcla con una situación personal espinosa, producida por el desequilibrio mental de

su esposa Penelope que es atendida por su médico con un exceso de celo alarmante. Bone procede a la siguiente autodefinición:

You see, I'm not exactly a 'historian' - the actual history has been written by other people - but I'm discovering the patterns - exposing the fallacy of chance - there are no impulsive acts - nothing random - everything is logical and connects into the grand design... I hadn't meant to do a history of the world, only of myself... but the thing kept spreading, making connections back, wider and deeper all the time, the real causes, and suddenly I knew that everything I did was the culminating act of a sequence going back to Babylon. (5)

Es innegable el paralelismo de estas circunstancias con las que afectan a George y Archie en Jumpers, donde también aparece un policía ("investigador de causalidades") con el significativo y transferido de Bones. Lo mismo puede decirse del punto común que supone la inclusión de la llegada del primer hombre a la luna que tiene un efecto trastornante sobre el sentido ético de las acciones individuales al encuadrarse en un cosmos más amplio en el que el planeta tierra ha vuelto a perder otra parte de su "centralidad". Una situación análoga se da igualmente en Lord Malquist en la que los funerales de Churchill son el anuncio de un mundo distinto aunque sea en la ya citada Jumpers donde el alunizaje de los primeros astronautas británicos causa una mayor conmoción que se traducirá en el establecimiento de unos códigos de conducta totalmente nuevos.

Another Moon Called Earth es, por otra parte, un buen exponente de la parafernalia stoppardiana e incluye desde



la aparente inexistencia de toda comunicación entre Penelope y Bone, hasta el planteamiento en clave de "thriller" de la desaparición de Pinkerton, la vieja sirvienta del matrimonio, que es misteriosamente asesinada. Ya hemos señalado la ambigüedad de las relaciones entre Mrs. Bone y Albert, un personaje no muy definido que parece ser su médico. La reclusión de Penelope Bone en su lecho resulta significativa por lo contradictoria que es con la buena salud de la que goza. Se trata de una imagen evidente del rechazo que siente por una realidad externa hostil que se repite en obras posteriores y que Stoppard llevará hasta sus últimas consecuencias en A Separate Peace y, sobre todo, en Albert's Bridge. La visión del mundo que resulta de todo ello no es precisamente amable. El "lunonauta" en el desfile de bienvenida con que se le acoge tras su regreso a la tierra, significativamente, "doesn't smile because he has seen the whole thing for what it is - not the be all and end all any more, but just another moon called earth". (6)

En este apartado, un tanto misceláneo, encontramos igualmente una hábil elaboración dramática del mito odiseico de Filoctetes para el que Stoppard vuelve a adoptar la técnica de "thriller". Neutral Ground trata de la recuperación para el servicio secreto de su Majestad Británica de un ex-agente secreto cuyo nombre en clave es significativamente el de Philo y que, hacía tiempo, había sido abandonado en un país neutral por sospecharse que realizaba un doble juego a favor de un indefinido enemigo. Stoppard nos demuestra una vez más su capacidad para hacer todo tipo de teatro y

convertirlo en algo digno e interesante. Neutral Ground parte del choque inevitable entre las consideraciones políticas y las convicciones personales de los individuos, cuestión que es muy constante en el teatro de Stoppard como demuestran sus recientes The Dog It Was That Died y Squaring the Circle. Nuestro autor consigue deslizar muy sutilmente el tipo de temas "serios" que le interesan en unas obras que, en principio, tienden a considerarse frívolas o vulgares. El resultado es esa fórmula dramática tan original, engañosa y sorprendente como es la del teatro de Tom Stoppard.

La consolidación de su prestigio teatral le hace, a partir de los primeros años setenta, dirigir su producción hacia su representación escénica aunque siga sin desdeñar ninguna oportunidad para escribir todo tipo de obras, especialmente las concebidas para los "mass media". The Boundary, escrita en colaboración con Clive Exton es una clara muestra de lo que podemos considerar como producciones menores. El tema lingüístico de esta obra - se centra en los trabajos de compilación de un diccionario - queda completado con la habitual "investigación detectivesca" sobre la muerte, falsa primero y real y definitiva después, de Brenda, esposa del profesor Johnson que sospecha de su colaborador Bunyans como autor del crimen. La asociación de esta obra con la importante Artist Descending a Staircase parece obligada mientras que el proceso de interpretación lógica de lo que se presenta como caos inicial nos remite a After Magritte. The Boundary

reads like a reprise of many of Stoppard's own best tunes: the snowfall of words, the malapropisms, the lexicographers' own stumbling over language; the false assumptions about, and the eventual grotesque explanation of, an opening tableau; the two men both involved with one woman; and a "grid" of language familiar to most of us but not to the learned lexicographers: the typewriter "has letters of the alphabet... But not in order. qwertyuiop". Dear God in Heaven, a faulty machine! (7)

Las obras menores de Tom Stoppard son un magnífico punto de arranque - o de referencia en las más tardías - para el estudio de todo su teatro por lo que tienen de primera presentación de unas ideas que se han ido desarrollando paulatinamente para, en la actualidad, constituir un magnífico campo de análisis en el que podemos comprobar el enhebramiento y la interrelación constante entre la idea originaria y su posterior plasmación escénica definitiva. En algunos casos, esa idea se repite, o Stoppard la retoma, formando unos "dobletes" temáticos que se amplían o se complementan mutuamente tal como destacaremos oportunamente. Otro aspecto de su producción literaria "menor", que calificamos así sólo en función de la entidad del resto de su obra que es la que ha definido la personalidad pública de nuestro autor como exclusivamente teatral, es su narrativa. De ella, podemos afirmar que es un apéndice de su teatro por lo que sólo nos detendremos brevemente en sus tres relatos publicados y su novela Lord Malquist and Mr. Moon.

Reunion, el primero de los relatos, presenta la condena-rechazo del mundo como algo que induce a su protagonista a una búsqueda simbólica de una palabra mágica que le permita destruirlo. Su novela puede considerarse como la conse-

cuencia de llevar el núcleo argumental de esta breve narración hasta sus últimas consecuencias. La relación adúltera, muy bien bosquejada en el mínimo texto que permiten cuatro páginas se extiende y complica en unas relaciones de dominio y sumisión recíprocas entre sus protagonistas; Reunion posee una enorme fuerza expresiva a la que contribuye una gran precisión descriptiva.

El periodismo - central en Night and Day y tan importante para el Stoppard que escribía en el Western Daily Press - aparece en el segundo relato titulado Life. En él, contemplamos una frustrada solicitud de trabajo por parte de un joven periodista que, más tarde, intentará encontrar consuelo en su novia a la que expone sus sueños eufóricos sobre su creatividad literaria, superadora de "Flaubert, Stendhal, Henry James, Wilde, Thackeray, Tolstoy, Turgenev, Proust, Lawrence, Scott Fitzgerald and Hemingway" (8). Su entusiasmo de escritor es malentendido y da lugar a un típico diálogo del teatro de Tom Stoppard:

"I will do it, yes, that much I know, I will do it and it will be for you, and wild, shameless, whispered the urgent unspeakable secret, "I am - I feel - seminal", and she, getting up, faceless for the dark, said, "No, do you mind if we don't tonight. I've run out of the stuff". (9)

Una vez más, la dificultad de comunicación y la acumulación exagerada y paródica de "ciento veintisiete" negativas a su solicitud de trabajo, hacen que el protagonista, posible trasunto biográfico de Stoppard, se autorrecluya en un pseudo-misticismo por el que renuncia a su escritura que -

y aquí se produce de nuevo la parodia reveladora e inquietante - tampoco es aceptado por Dios por lo que nuestro periodista queda sumido en un absoluto fracaso, tal como les ocurrirá a tantos personajes de Stoppard y de los que George Moore o los mismos Rosencrantz y Guildenstern no son sino pequeña, pero significativa muestra.

En el tercer y último relato, The Story el periodismo se "dramatiza" al sentirse culpable un reportero por el suicidio de un profesor de un prestigioso colegio que había sido multado con veinticinco libras por haber abusado sexualmente de una niña de siete años. El periodista, tras haberle asegurado que no publicaría nada de lo que le dijera, rompe su promesa, y le lanza a la morbosa curiosidad de sus lectores a pesar de lo ínfimo de su delito. La reflexión ética sobre las repercusiones personales y humanas de un "scoop" periodístico aparecen en The Story por primera vez y encontrará su culminación en una de las obras de teatro más significativas de Tom Stoppard: Night and Day.

Estos tres relatos parecen ser la base de lo que es la única novela de Stoppard y que fue el fruto de un encargo que Anthony Blond le hizo en 1963, mientras buscaba nuevos valores entre las revelaciones literarias que destacaban por aquellas fechas y entre las que se encontraba la figura de nuestro dramaturgo. Lord Malquist and Mr. Moon, narra las complejas aventuras de este último personaje, un joven historiador que se "alquila" a lo Boswell para escribir las biografía y reflexiones de gente rica y famosa pero sin ningún genio literario. Al entrar al servicio de Lord Malquist, estereotipo donde los haya del aristócrata británico, fle-

mático, elegante y, sobre todo, excéntrico, se acentúa el rechazo que siente Moon por la podredumbre y corrupción reinantes en el mundo. Su solución consistirá, significativamente, en un intento paródico de destruirlo, lo cual contrasta grandemente con la transigencia que muestra en su situación personal que se puede describir, muy a grandes rasgos, como un "ménage à quatre" entre él, su esposa y Lord y Lady Malquist. De esta manera, Stoppard pone en evidencia lo estrambótico de las alternativas nihilistas, revolucionarias y personalistas, a pesar de la enorme "imperfección" de un mundo que requiere su transformación social y política. Por otra parte, nuestros personajes, en su condición de "alter egos" recíprocos, resultan ser una amalgama de distintas individualidades personales que, posteriormente, se han ido desglosando en los diversos "héroes" stoppardianos que pueblan sus obras y de los que el más obvio sería el George Moore de Jumpers o, ¿por qué no?, el Henry Carr de Travesties. A esto debemos añadir una galería de personajes, característicamente absurdos, y que incluye

The Risen Christ, a donkey-riding Irishman who appears to have superficially-healed stigmata but who "wrote off nearly two thousand years of Pauline dogma with a single observation: 'That Lady Whosis, I wouldn't kick her out of bed'" ... a black Irish Jewish Cockney coachman called O'Hara, two cowboys on horseback, a murdered French maid, a lion and another mad bomber. (10)

La acumulación de acontecimientos - a la que el funeral del siempre innominado Winston Churchill proporciona un marco histórico de finitud, decadencia y ocaso imperial - se

realiza en un marco en el que el tiempo se experimenta según una conceptualización típicamente beckettiana ("the very one moment") implicada en su fusión, siempre infinitesimal e instantánea, tal como también la expresa T. S. Eliot en Four Quartets:

Time present and time past  
Are both perhaps present in time future  
And time future contained in time past.  
If all time is eternally present  
All time is unredeemable. (11)

En este sentido, la paráfrasis que hace Stoppard resulta de lo más elocuente:

The rest of the world intruded itself in a cause-and-effect chain reaction that left him appalled at its endlessness; he experienced a vision of the billion connecting moments that lay behind and led to his simplest action, a vision of himself straightening his tie as the culminating act of a sequence that fled back into prehistory and began with the shift of a glacier. (12)

Ese mundo sometido a una cadena infinita de causalidades, precipitándose en efectualidades momentáneas e infinitesimales que unen la más sencilla acción individual con los más profundos estratos históricos, nos confirma una visión relativista y eisensteniana de la realidad en la que, si como dice Lord Malquist, "we live amidst absurdity, so close to it that it escapes our notice" (13), expresando así una característica visión aristocrática que también encontramos en el Sade de Peter Weis, igualmente podemos hallar su contrario en la visión mesocrática y purificadora de Moon

que, como Hamlet, sabía que

there was something rotten. He held the vapours  
in his cupped hands but they would not crystalize.  
He did not have the words. But whatever it was,  
it was real, and even if it was in him, he had a  
bomb and the bomb promised purgation. (14)

La absurdidad de la existencia se refleja en una reflexión sobre la Nada que supone la desaparición y la muerte en la que acaba toda historia, sea individual o colectiva, y que ya hemos encontrado como temática de Another Moon Called Earth. Es Lord Malquist quien, de nuevo, resume categóricamente:

"Nothing", said the ninth earl, "is the history of the world viewed from a suitable distance. Revolution is a trivial shift in the emphasis of suffering; the capacity for self-indulgence changes hands. But the world does not alter its shape or its course. The seasons are inexorable, the elements constant. Against such vast immutability the human struggle takes place on the same scale as the insect movements in the grass and carnage in the street is no more than the spider-sucked husk of a fly on a dusty window-sill. Ask me what changes have taken place on the moon in my life time and I will reply from my own observation - RIEN!". (15)

Si bien la revolución como "trivial shift" no puede confundirse con las actitudes políticas propias de Stoppard que se orientan hacia un reformismo posibilista, lo que sí encontramos en la muerte patética de Moon es una inmolación, una vez más paródica, en aras de un ideario violento que aspira a unos cambios inmediatos, pero históricamente inviables. La dispersión, la disolución de Moon, como consecuencia de una bomba arrojada equivocadamente contra él -



he turned his head at the window and he and Mr Cuttle recognised each other, and Moon caught the look of apologetic concern on Mr Cuttle's face just before the coach blew up. The horses bolted again, dispersing Moon and O'Hara and bits of pink and yellow wreckage at various points along the road between the Palace and Parliament Square. (16)

- se erige en una imagen perfecta de la inanidad existencial que expondremos más extensamente en Rosencrantz and Guildenstern Are Dead, y que encuentra en el momento de la muerte la culminación del proceso, infinitesimalmente sucesivo aunque finito, de causa-efecto que se extingue con su desaparición existencial y de lo que es un símbolo adecuado el final abrupto que Stoppard da a su novela. Así, la vida convertida en muerte, queda aniquilada como una nada hemingwayana que refleja ese último sentido conceptual tan perfectamente expresado por el autor americano.

Notas:

- (1) J. Hunter, Tom Stoppard's Plays, p. 4.
- (2) R. Hayman, Tom Stoppard, p. 26.
- (3) R. Hayman, Op. cit., p. 31.
- (4) R. Hayman, Op. cit., p. 28-29.
- (5) R. Hayman, Op. cit., p. 63.
- (6) R. Hayman, Op. cit., p. 64.
- (7) J. Hunter, Op. cit., p. 11.
- (8) R. Hayman, Op. cit., p. 22.
- (9) R. Hayman, Op. cit., p. 22.
- (10) J. Hunter, Op. cit., p. 8.
- (11) T. S. Elliot, Four Quartets, Faber and Faber, London= 1963, p. 189.
- (12) Tom Stoppard, Lord Malquist & Mr Moon, Faber and - - Faber, London 1980, p. 61. Subrayado nuestro.
- (13) T. Stoppard, Op. cit., p. 21.

- (14) T. Stoppard, Op. cit., p. 24.
- (15) T. Stoppard, Op. cit., p. 8.
- (16) T. Stoppard, Op. cit., p. 192.

Enter a Free Man: El realismo como punto de partida

El paso de los años parece haber reducido el valor de la obra con la que nuestro autor empezaba su dilatada y vocacional (1) carrera de dramaturgo a una posición un tanto secundaria aunque no por ello menos significativa. Esta pérdida de importancia se debe a que, como primera obra, no responde plena y lógicamente al carácter específico que se ha ido plasmando en el teatro de Stoppard y que hace que sus obras sean perfectamente identificables. Por otra parte, el interés de Enter a Free Man reside en el hecho de que a pesar de ser inicial, ya se adivinan en ella los elementos que van a permanecer en el futuro.

Enter a Free Man fue escrita en 1960 y en apenas unos tres meses. Puede considerarse tan grandemente en deuda con Death of a Salesman (1949) y Flowering Cherry (1957), de Arthur Miller y Robert Bolt respectivamente, que el propio Stoppard se ha referido a ella como "Flowering Death of a Salesman". En este orden de cosas, George Riley, su protagonista, aparece como un claro trasunto de Billy Loman - no tan agobiado, no tan trágicamente desesperado - que sobrevive en medio de su fracaso vital gracias a que es capaz de mantener su irrealizable e injustificada ilusión de ser el genial inventor de unos artefactos tan ridículos e ilusorios como su creador:

Riley is a smallish, untidy figure in a crumpled suit - a soiled fifty with a certain education somewhere in the past: it gives him a tattered dignity now. He is certainly not mad but he is definitely odd. Unsinkable, despite the slow leak.  
(2)

Su naturaleza - "unsinkable" - establece lo que entendemos como hecho diferenciador con el Loman de Miller que, acuciado por las agresiones cotidianas de un mundo feroz (es otra víctima de la "rat race" americana), entra en el vértigo de su autoaniquilación y muerte final. Riley resulta mucho más europeo, más clownesco a lo Beckett, quizás más "irreal" y dispuesto a sobrevivir a pesar del "slow leak" que supone el atentado cotidiano que ejecutan un mundo y su contexto deshumanizado en contra de los individuos que lo habitan. El problema que se plantea a los que no pueden dar una respuesta individual y consistente al desafío de la existencia, acabará en desesperación (Loman) o en la adopción de una una mentira vital (Riley) - como la adoptada por algunos personajes de Ibsen - con la que poder responder a un sentimiento tan absoluto de fracaso, derrumbe personal y frustración. Hay en esta obra de Stoppard una clara denuncia de la realidad como marco generador de la miseria humana. La Segunda Guerra Mundial como acontecimiento que definió la sociedad europea contemporánea, aparece como último trasfondo de la dinámica social actual en la que se mueve George Riley y que, intuimos, debió tener unos efectos traumáticos sobre su vida. Sin embargo, la presentación que hace Stoppard del conflicto es totalmente paródica, aunque en ningún momento pierda la condición de hecho desgarrador que convirtió a Riley en un escéptico que procede a relativizar todos los sucesos de la realidad como única forma de autodefensa personal:

ABLE: Why didn't you go abroad in the war? Were you an

objector?

RILEY: Yes. Well, no. Not really. Not at all. I designed things. I was in a special place, I designed bombs, special inventions for war. I stayed in this big house, in the country, where they couldn't bomb us. (p. 74)

Su participación en el esfuerzo bélico, al abrigo de todo riesgo personal, y su colaboración en proyectos para matar y destruir, le llevaron posteriormente a adoptar una postura escéptica que se manifiesta al hablar de los muchos conflictos bélicos que han sido una nota constante de la "normalidad" contemporánea del mundo desde el final de la Segunda Gran Guerra:

RILEY: Well, there was a war on... (pause)... Hong Kong ... colours, the colour of it all. Chinese junks and palms... Aden! Naples! But how do I know they are really there? For all I know, it is possible, it is just possible, that nothing else exists, or if it does, then in some fantastic form which, by an elaborate conspiracy, has been kept secret from me... And all the maps and newspapers and photographs which suggest the existence of China and Africa are all part of a gigantic hoax... (ibid. Subrayados nuestros.)

Esa vacilación que señalamos, hace de Riley un hombre sin una visión realista, que conoce la angustia que le causa el mundo exterior en su doble plano, social e individual, y del que posee una visión conservadora tal como se refleja en las siguientes palabras de nuestro "héroe":

No wonder the country is going to the dogs. Personal enterprise sacrificed to bureaucracy. No pride, no patriotism. The erosion of standards, the spread of mediocrity, the decline of craftsmanship and the betrayal of the small inventor. (p. 15.)

El comentario que afecta al plano individual es el que recoge abiertamente la parodia de lo que Riley sabe que es su realidad:

I have just met a man in a pub whose example stands as a warning against even the most casual relationship with young women. A thing like that could end in disaster twenty-five years of dead domesticity, fatal to a man of creative spirit. (p. 12.)

Hablar de uno mismo en esos términos implica un elevado grado de lucidez sobre lo que le ha acontecido y que ya se ha convertido en irreparable por mucho que aluda a su "espíritu creativo". Su insatisfacción también alcanza al desastre social descrito anteriormente y en el que el inevitable descontento colectivo se intenta canalizar mediante una manipulación del ocio de las masas hacia unos "divertimentos" perfectamente concebidos por el sistema y que constituyen una actualización de la clásica propuesta alienadora de la población expresada por Juvenal en la famosa "panem et circenses". La denuncia de Riley es tajante y las raíces políticas del sistema quedan en clara evidencia:

Bread and circuses. To take the mob's mind off it. Same thing now, only it's football. Football drugs them, keeps them hoping. And the Government knows it... Because if the mob didn't have its circus you know what would happen? Up from the Elephant over Westminster Bridge, surround the Houses of Parliament and string 'em up. That's the whole point of electing an M.P. - You've got to have someone to string up as a last resort. (Pose) Gentlemen! It's football or anarchy. (p. 14.)

Aparte de la crítica radical al estado de la cuestión

política en el aspecto concreto de la alienación de las masas, que puede ser aceptada o no, nos encontramos una clara postura paródica de Riley, que adoptando una pose, nos recuerda las actitudes y palabras de ciertos representantes políticos, partidarios de plantear esos dilemas tan radicales como el de "fútbol o anarquía", para así preservar los valores y el sistema de la "rat race" y de la que el personaje de Stoppard, representante de tantos ciudadanos medios, hace una parodia muy lograda al dirigirse a Brown, un individuo anodino al que confunde con un espía industrial que, en su calenturienta imaginación, intentaría arrebatarse sus delirantes proyectos. Es interesante la síntesis definitoria del "average man" que surge de ella ya que resume certeramente los problemas que se experimentan en el mundo contemporáneo:

I'm just an ordinary man like yourself. I know you're doing your job - it's dirty business, but when it's all over we're still people, aren't we? The world goes on. I expect you're sick of it all - life on the run - always looking over your shoulder, waiting for the knock on the door, the unguarded word, the endless lies, loss of identity - it's no life at all. You want to get back to your wife and your rose garden and live like other men. (p. 25.)

Esta parodia combina hábilmente distintos aspectos sociológicos y políticos, al mismo tiempo que incluye clisés y tópicos fácilmente reconocibles, resultando en una denuncia sutil de la "amenaza totalitaria" que supone la sociedad industrial avanzada sobre las personas que, en ella, se llegan a sentir prisioneras, asqueadas ("sick") y deseo-



guiendo el discurso hilvanado en la estructura profunda de Enter a Free Man, a adquirir un sentido de inanidad e impotencia que le hace experimentar la existencia como una nada repetida y cíclica, conceptualmente análoga a la nada aristocrática de Lord Malquist, pero sustentada ahora por un personaje que, en su confusión y desastre económicos, ni siquiera goza del subsidio de paro:

... it's "nothing", absolutely nothing. I give nothing, I gain nothing, it is nothing... My wife and I and Linda, we get up in the morning and the water is cold... fried bread and sausage and tea ... the steam in the kitchen and the smell of it all and the springs are broken in my chair... Linda goes to sell things... in Woolworth's... cosmetics and toilet things, and we wash up when the kettle boils again... and I go to my room ... and sit there... with my pencils and my workbench... Doesn't seem much point in doing anything else, really. In the morning we get up and the water's cold... Nobody minds much... She (his wife) doesn't. It wouldn't occur to her. (pp. 34-35.)

La mediocridad y atonía de la vida cotidiana de las clases populares quedan aún más en evidencia por el contraste que se produce con las ensoñaciones de grandeza de Riley; su lucidez le hace, por una parte, ser consciente de su descalabro vital pero, por otra, ante la magnitud del fracaso opta por refugiarse en la ilusión de sus fantasías. Para él, ser un gran inventor es el antídoto personal que le salva de ser aplastado por la mezquindad que le rodea y de la que participa en un grado semejante al del resto de los personajes que resultan tan vulgares como él. Su propia esposa también habla de oportunidades perdidas ante el interlocutor-juez que es su hija Linda, la cual, si bien como joven

encarna la esperanza, acabará por repetir - o podemos pensar que llegará a repetir - las tristes peripecias vitales de sus padres. Es Persephone, su madre, la que le revela cómo empezó su matrimonio: "I had suitors... I turned down one or two before your father" (p. 57.) y la que, al tomar una decisión tan común como repetida, se encontró con que su elección fue el comienzo de una convivencia desgraciada de la que ella fue el factor impulsor al animar al que ya era su esposo a abandonar el viejo negocio familiar - seguro pero carente de toda "grandeza" - para poner en práctica sus proyectos en función de la fe y el amor que le profesaba:

The business was temporary for ten, eleven years. It would have been temporary all his life. If he was going to be a failure anyway, he was better off failing at something he wanted to succeed at. So he would be an inventor. It appealed to him. He liked to... break bounds. He got hold of a bit of enthusiasm. That was worth a lot. (p. 59.)

Llama la atención que aquella decisión no careciera de un profundo sentido de comprensión por un personaje que, desde un principio, queda definido como un "loser", un absoluto desastre. Ese sentimiento de Persephone que la lleva al sacrificio de una vida más o menos cómoda, se demuestra estéril y hace que la de su hija transcurra por unos senderos muy similares a los de su padre a pesar de la cruda visión y acerada crítica que hace de la realidad paterna. Linda, reducida a ser una dependiente de grandes almacenes por no haber querido acabar sus estudios, va encadenando fracasos sentimentales en su vida afectiva, no obstante las advertencias que recibe de su madre - figura siempre tutelar en la

obra - para que no persista en sus ilusorios amoríos. Los demás personajes, tal como ya hemos adelantado, también sufren ese desdoblamiento entre sus fantasías y su anodina realidad: Able, marino de un solo viaje - "I've only done one foreign trip so far..." (p. 75.) - no tiene más remedio que convertirse en corifeo tabernario de lo imaginado por Riley; Carmen, cuyo nombre oculta una segunda vida más allá de su condición de barman, sólo puede contemplar la miseria de su clientela y, finalmente, Harry, siempre soñando con una imposible riqueza producto del azar, tiene que limitarse a ser un simple delincuente despreciado por todo el mundo, mientras que sus relaciones con su prometida Florence son totalmente desastrosas. Ella, por su parte, también pertenece a esa galería de personajes fallidos que es Enter a Free Man; como actriz fracasada y sin horizontes, debe admitir el despotismo violento de Harry del que George Riley también resulta ser víctima propiciatoria.

Ante todo esto, nuestro protagonista se obstina en vivir en su mundo de fantasías, ignorando todas las señales que recibe indicándole lo limitado y simplista, por no decir estúpido, de sus inútiles inventos. Al comunicar su decisión de fabricar su revolucionario sobre de doble uso, es su hija Linda la que le señala su futilidad:

LINDA: Oh - is it as revolutionary as that bottle-opener?

RILEY: What bottle-opener?

LINDA: That bottle-opener which would've revolutionized bottle opening only no one had invented the kind of bottle top your bottle-opener needed to open bottles.

RILEY: (a fractional pause) This is an envelope. It's simpler than that.

LINDA: Simple, is it? You mean simpler than that pipe which would never go out as long as you smoked it upside down? (p. 61.)

El ridículo también afectará a su último y definitivo invento, un sistema de "lluvia interior", porque su mundo está basado en un claro voluntarismo con el que pretende ignorar la realidad del mundo exterior. Riley desconoce la autoridad de las citas con las que intenta fundamentar su pseudo-cultura y así es incapaz de corregir a Able cuando éste atribuye a Houdini la máxima rousseauiana "A man is born free and everywhere he is in chains". En otra ocasión, confunde a Edison con Eddystone, el inventor de los faros marítimos, y, poco a poco, llegamos a descubrir que en su incultura sólo lee cuentos de hadas y "comics", ya que en ellos encuentra un refugio para el agobio que sufre su mentalidad "infantil". Sus lecturas de Noddy, Mickey Mouse, Fairy Annual y Rupert Bear le permiten, paradójicamente, el atrevimiento de diagnosticar y censurar los males de la juventud cuando intenta defenderse de las críticas que le hace su hija: "You see?... No culture in young people nowadays." (p. 48.)

Con esa base "científica", sus inventos, inevitablemente han de ser justificados a base de unas peroratas en las que brota el mejor lenguaje stoppardiano que llega a expresarse con una plenitud total. Al querer justificar su gran descubrimiento de la lluvia interior, Riley procede al siguiente desbordamiento verbal:

For centuries while the balance of nature has kept flower gardens thriving with alternate sun and rain in the proportions that flowers understand, indoor plants have withered and died on a million cream-painted window-sills, attended by haphazard housewives bearing arbitrary jugs of water. For centuries. Until one day, a man noticing the tobacco-coloured leaves of dessicated cyclamen, said to himself, what the world needs is indoor rain of the volume and duration of natural rain. (p. 36.)

Este lenguaje, esta forma de entender la expresividad dramática, tiene a veces una vertiente absurdista y beckettiana que, si bien ya aparece en esta obra, la encontraremos aún más desarrollada en sus producciones posteriores. Riley, después de haber constatado el alto grado de corrupción existente en el mundo, procede al siguiente "exchange" que, inevitablemente, nos recuerda los diálogos de Beckett con todos sus malentendidos, indirectas, cambios de significado y, sobre todo, con su humor clownesco que todo lo parodia:

RILEY: No wonder the country is going to the dogs...

HARRY: It's terrible really. I blame youth.

CARMEN: Education.

H.: The Church is out of touch.

C.: The family is not what it was.

H.: It's the power of the Unions.

C.: The betrayal of the Navy.

H.: Ban the bomb.

C.: Spare the rod.

H.: I'm all right, Jack.

C.: The little man goes to the wall.

H.: Supermarkets.  
 C.: Everything's plastic.  
 H.: Country's going to the dogs, What happened to our greatness?  
 R.: Look at the Japanese!  
 H.: Look at the Japanese!  
 R.: The Japanese look after the small inventor!  
 H.: All Japanese inventors are small.  
 C.: They're a small people.  
 H.: Very small. Short.  
 R.: The little man!  
 H.: The little people!  
 R.: Look at the transistor!  
 H.: Very small.  
 R.: Japanese!  
 C.: Gurkhas are short.  
 H.: But exceedingly brave for their size.  
 C.: Fearless.  
 R.: (furiously) What are you talking about? (p.15.)

El vértigo verbal se deshace finalmente en una pérdida total de significado que destaca todavía más la ausencia de contenido que preside sus vidas y relaciones. Por eso surge la indignación de George Riley a pesar de ser un escapista absurdo. Él que es un creador de ficciones insostenibles y que es reclamado constantemente para "volver" a la realidad, se rebela furiosa, aunque inútilmente, cuando advierte la cantidad de sinsentidos que en ella se encierran. Así, al recriminarle su hija Linda el no poseer una profesión

"normal" como el resto de los padres de sus compañeras, Riley no puede encontrar su situación descrita de forma más cruda:

Sometimes the girls at work ask me what you do.  
Want to know what I tell them? "Nothing - Nothing  
at all!" (p. 48.)

Esa nada absoluta y radical de la definición filial contrasta enormemente con el diagnóstico de su mujer que, aceptando el diagnóstico, sin embargo, intenta ayudar a Riley con su comprensión amorosa. Persephone corrige la brutalidad de Linda con su conocimiento profundo y paciente del hombre con el que ha convivido tanto tiempo y para el que reclama un entendimiento de los complicados vericuetos por los que puede transcurrir la vida de una persona, como única forma de llegar a explicarse las motivaciones que determinan una forma de ser:

You don't ask yourself why - you don't ask yourself what it costs him to keep his belief in himself - to come back each time and start again - and it's worth keeping, it's the last thing he's got - but you don't know and you don't think and you don't ask. It costs him - every time he comes back he loses a little face and he's lost a lot of face - to you he's lost all of it. You treat him like a crank lodger we've got living upstairs who reads fairy stories and probably wishes he lived in one, but he's ours and we're his, and don't you ever talk about him like that again. You can call him the family joke, but it's our family. We're still a family. (pp. 67-68. Subrayados nuestros.)

El intento de reafirmar el sentido grupal y solidario para ofrecer un último refugio al desarbolado George, choca con la violencia de Harry que aparece como verdugo de las

ilusiones que crea su fantasía y que también incluyen un romance "mental" con Florence que sólo el propio Riley había vivido. Es precisamente Harry el que le retrotrae a la implacable realidad y el que le hace comprender la inutilidad de su sobre de doble engomado. La consecuencia es un George Riley que choca con el final de su sueños, un George Riley anonadado por el ridículo en el que ha incurrido nuevamente y que ha vuelto a perder otra porción de su dignidad - "a little face" - por basarla en la irrealidad de su desbocada imaginación. Al insistir obstinadamente en sus planes para explotar industrialmente su invento, Harry le responde con una gran carga de ironía que no puede ocultar su desprecio:

Now watch me. You write me a letter (he mimes it) and you seal it up (he licks and seals it) - and you post it (mime) and the postman gives it to me (mime) and I open it (he rips it open across the top) and then there's this gum on the other side of the flap, so I... (he tails off, having explained enough. He holds up the envelope, ripped, unusable, ridiculously so) With it? The flaw in the ointment, as they say. Never mind, back to the drawing-board - keep trying, there's always something else - what about a cup with no handle for people with no hands - Keep trying - All right? (p. 77.)

La desilusión es total y a Riley no le queda más remedio que admitirla: "It was not a very 'practical idea', though it have a certain flair..." (p. 78.). Su derrota queda consumada y una nueva huida hacia las ilusiones de su fantasía resulta ya imposible. La de su hija Linda, también. Su pretendida fuga romántica chocó con la simbólica realidad de una camioneta detenida, inmóvil, que le permitió conocer la realidad, es decir, la "irrealidad" de la mentira y averiguar el nombre y estado civil auténticos de su pretendien



te. La resignación a la vida doméstica, tan vituperada por Riley en sus delirios, aparece como única y sofocante alternativa. Linda que propuso a su padre la aceptación de una realidad anodina y sin alicientes, sin grandes acontecimientos ni hazañas, pero "realista" y sensata, es la que sanciona la claudicación final y definitiva:

... tomorrow I'll go to the Labour Exchange with you and you can register. It's only signing your name. And you'll get money every week, if you just 'register', and maybe they'll find you something you really like, and you'll get more money, and if you don't like it you don't have to do it, and you still get the money - it's the Government - it's all there - official, do you see? (pp. 62-63.)

El dinero, utilizado como instrumento para conseguir la doblegación de toda rebelión personal por parte del sistema, aparece claramente denunciado en esta propuesta. Linda, que también intentó llevar a cabo su propia rebeldía contra lo establecido, converge finalmente con su padre en la aceptación resignada de su rutina repetitiva y humanamente catastrófica, simbolizada en el diluvio - "interior" - desatado por el mecanismo que Riley había instalado en su propia casa. Los sueños deben quedar atrás, el hogar como último reducto, su morada, es asaltada por la realidad exterior en forma de agresiva tempestad que con su lluvia incesante todo lo inunda e impone la necesidad de aceptar lo establecido. A partir de aquí, Riley y su familia estarán todavía más doblegados ya que han perdido su hipotética e ilusoria autonomía. Su sueño individual, tan radicalmente reñido con las reglas del juego imperantes hasta el extre-

mo de no querer aceptar el imprescindible subsidio del Labour Exchange, se desvanece definitivamente. Riley no es Loman; ni siquiera su muerte (suicidio) puede traer la riqueza a su familia. Su derrota, como su vida, tiene todas las características de su fea mediocridad; al regresar una vez más a su casa, sus palabras suenan a rendición incondicional:

I was thinking...sitting there...in the park. ...  
I mean I was thinking I wouldn't mind a change, I'm  
not that old... I was thinking I'd go down to the  
Labour exchange and see... see what the situation  
is... There's no harm in sounding them out. ...  
They give you a small allowance while you're  
waiting, while you're waiting. Assistance. ... I  
thought I'd just walk down tomorrow and see what  
the situation is. (p. 83).

Ronald Hayman ha señalado muy oportunamente que "Enter a Free Man light-heartedly develops the theme of the life-lie" (3). Una mentira que consagra una división esquizofrénica. "the two of everyone", que se resuelve en la sumisión final a un sistema que no admite a un "free man" ya que sólo está interesado en lograr el gregarismo del rebaño dócil y gris que pase por las horcas caudinas de las ventanillas burocráticas oficiales. Stoppard ha creado con su George Riley un tipo de héroe muy especial que no es capaz de controlar su propio destino ni de encontrar un sentido a su vida pero que con su "irrepressible vitality and eccentric persistence, constitute what Stoppard feels to be an authentic response to existence" (4). El grito de guerra "Enter a free man!" sólo se puede pronunciar en las tabernas, en la realidad opresiva, se desvanece, se pierde en el vacío deshumanizado e incommunicativo que Stoppard nos hace cono-

cer con la fuerza de su teatro. La historia de Riley es la de un hombre que llega a ser "hurt to anguish" (p. 78.) por un mundo

which exists indistinctly and threateningly just beyond the focus of (his) vision. It is a brutal and uncompassionate one, (so) the remnants of individuality which (he) can scrape together from the detritus of (his) hopes and fears make (him) a hero, ironical and inadequate, but a hero nonetheless in a world which is presented as systematic and logical but devoid of moral purpose. (5)

Pérez Gállego que también ha detectado el hecho de que en Enter a Free Man, "Stoppard hace parodia de sus mismas limitaciones", parece coincidir plenamente con estos planteamientos cuando con total acierto nos indica que la "llegada de la 'indoor rain' será el símbolo de una ascesis que George Riley necesita" (6). En efecto, la obra de Stoppard nos da finalmente la imagen de un hombre que en muchos momentos parecía la parodia de sí mismo; acabada ésta, la visión definitiva que captamos de su derrota nos proporciona un George Riley diferente por auténtico, es la autenticidad que proviene de su realidad - y la de su mundo - minuciosamente desvelada por el proceso dramático llevado a cabo por nuestro autor.

Notas:

- (1) Tom Stoppard supone un claro ejemplo del arrebatado que experimenta el "artista-más-o-menos-adolescente" para seguir su vocación profundamente sentida. El mismo lo ha explicado con las siguientes palabras:

In July 1960, sitting gloomily in the turquoise sea, waiting for the mainland boat to rescue me from the crush of Capri, I remembered that it - was my twenty-third birthday; twenty-three and - still unpublished, still unstaged - still, as a matter of fact, unwriting... So getting back to Bristol from my annual three weeks, I handed in my notice after six years of reporting, subbing, reviewing and interviewing and having - - - contracted to write two weekly columns for a - total of six guineas, started writing a stage - play, A Walk on the Water... (título primitivo de lo que finalmente se convirtió en Enter a Free Man), en J. Hunter, Op. cit., p. 3.

- (2) Tom Stoppard, Enter a Free Man, Faber and Faber, - - London 1977, p. 9. Las referencias de esta obra las haremos, a partir de aquí, a la edición citada por - lo que pasaremos a mencionar el número de la página - donde se encuentra el texto exclusivamente.
- (3) R. Hayman, Tom Stoppard, p. 14.
- (4) C. W. E. Bigsby, Tom Stoppard, p. 8.
- (5) Bigsby, p. 9.
- (6) Cándido Pérez Gállego, "Pragmática del Nuevo Teatro - Inglés" en Estudios sobre Teatro Inglés Contemporáneo, p. 100.

Una temática común: La huida imposible de Glad Jenkins, John Brown y Albert

En Enter a Free Man, Tom Stoppard fijaba un tema al que va a dedicar sucesivas exploraciones y que, al repetirse, proporciona un gran interés a tres de sus obras por lo que consideramos oportuno estudiarlas conjuntamente dada su brevedad y por el hecho de reunir unas características afines. Después de lo expuesto en nuestro estudio de la primera obra de Stoppard podemos esquematizar el ciclo vital-literario de George Riley en tres etapas:

1. Frustración existencial como consecuencia de un entorno deshumanizado y opresor que es, a su vez, el resultado de un sistema omnipotente e implacable que siempre impone sus objetivos e intereses para lograr su perpetuación.

2. Huida hacia el refugio que ofrece un mundo alternativo y ficticio creado por la propia imaginación y en el que se busca una paz que es negada en el mundo real. La opresiva realidad de este mundo es denunciada por Stoppard, utilizando una parodia sistemática de los valores establecidos y de las situaciones aceptadas como "naturales". En las tres obras que analizaremos a continuación, se produce la coincidencia de que las alternativas encontradas son instituciones que el propio sistema pone como "asilo" para los marginados y que reúnen unas cualidades de paz y orden que las hace particularmente atractivas para unos seres que son especialmente sensibles a la ferocidad de la jungla social.

3. Imposibilidad de la fuga emprendida y aceptación y doblegamiento finales ante las condiciones impuestas por un

sistema cerrado que no admite ninguna apertura individual que suponga un resquebrajamiento de la disciplina uniformizadora existente, en lo que se refiere al comportamiento de todos los miembros del grupo social.

Stoppard parodia la alienación y el sometimiento al sistema en If You're Glad I'll Be Frank de una forma extrema. La cinta magnetofónica que da incesantemente la hora en el servicio telefónico ha sido sustituida por una mujer, Glad Jenkins, que está, simbólica y absurdamente, prisionera de una estructura fuertemente jerarquizada. Glad cumple su repetitivo cometido mientras procede, simultáneamente, a una especulación filosófica paralela y constante sobre la naturaleza del tiempo como elemento esencial para la organización del mundo en el que vive/vivimos y sin cuya referencialidad se colapsaría. De hecho, nos encontramos como el máximo representante de todo el sistema, el First Lord, tras enumerar todos los servicios que proporciona la corporación que preside y que tienen como finalidad el asegurar la felicidad de los ciudadanos, añade que, de todos ellos:

the most popular and important (is) TIM, dial-the-time-speaking-clock. We can't afford to lose track of time, or we'd be lost. (1)

Ese "estaríamos perdidos" ante una eventual desaparición del sentido del tiempo en la organización social, tiene su contrapunto en la reflexión de Gladys que, por su parte, establece una clara diferencia entre el tiempo estructurado por "ellos" - el sistema - con la finalidad de ordenar

y regir la vida comunitaria, y el tiempo como vivencia individual:

Time is something they invented / for their own convenience, ... so that they'd know ... when to stop serving dinner / in second-class hotels, / when the season opens and the betting closes, / when to retire; / when to leave the station, / renew their subscriptions when they have expired; / ... So that they'd know how long they lasted, / and pretend that it matters, / an how long they've got, / as if it mattered, / so that we know that they know. (pp. 44-45. Subrayado nuestro.)

La relación dominadores-dominados queda claramente expresada, incluso en este intrincado tema de la manipulación ideologizada del tiempo, por medio del contraste que Stoppard establece con la exposición por parte de Gladys de su propia concepción existencial, angustiada y vertiginosa que le produce su vacío personal:

And that's my view of time: / and I can't look away. / Diziness spirals between / my stomach and my head / corkscrewing out the stopper / I'm empty anyway. / I was emptied long ago... because time viewed from such distance / ... / rushing away / reducing the lifespan to nothing / ... / And if you can't look away / you go mad. (pp. 45-46. Subrayados nuestros).

La vivencia personal del tiempo de Gladys es, como se puede comprobar, dramática y siempre conducente a la desaparición, a la "nada", es decir, a la muerte o, en todo caso, a la sinrazón de la locura, si no se es capaz de integrar la regulación de la vida en función de tan inevitable final. Esta forma de pensar la hace consciente de su especificidad

como ente existente y totalmente distinta a todos los demás  
porque se considera:

The only one who has seen both ends / rushing away  
from the middle. / You can't keep your balance  
after that / Because they don't know what time is.  
/ They haven't experienced the silence / in which  
it passes / impartial, disinterested, godlike. /  
Because they didn't invent it at all. They only  
invented the clock. (p. 48. Subrayado nuestro.)

La diferencia entre la existencia objetiva del tiempo  
y su uso social a partir de su medición define una forma de  
alienación que contrasta grandemente con su experimentación  
vivencial, tal como tiene ocasión de realizar Gladys en su  
encierro incomunicado y silencioso. El otro sentido, el so-  
cialmente impuesto, se establece para que los individuos a-  
dopten uno de los aspectos más importantes de la disciplina  
de un sistema que quiere hacer ignorar la finitud humana y  
su minimalismo temporal, como algo que sólo se puede vivir  
provisional e intransferiblemente. La pérdida de  
esa referencia significa la aceptación implícita para incluir  
se en la consabida "rat race":

And they count for nothing / measured against /  
the moment in which a glacier / forms and melts.  
/ Which does not stop them from trying to compete;  
/ They synchronize their watches, / count the beats,  
/ to get the most out of the little they've got,  
/ clocking in and out, / and speeding up, keeping  
up with their time-tables, / and adjusting their  
tables to keep / up with their speed, / and check  
one against the other / and congratulate each other /  
a minute saved to make another / minute possible  
somewhere else / to be spent another time. (p. 49.  
Subrayado nuestro.)

Resulta muy sugerente esa división que efectúa Gladys



entre su "yo" y el "ellos", como algo exterior y de lo que no participa en absoluto sino que le viene impuesto, y con la que muestra la diferencia entre lo individual-existencial y lo social-alienante. Por otra parte, el análisis que hace Stoppard de la dinámica de los individuos y la sociedad posee una enorme capacidad de penetración y establece sutiles disquisiciones. En cuanto al lenguaje escogido para esta "filósofa prisionera", llama la atención su disposición poético-temporal y su ritmo acompasado a la marcha del tic-tac de un reloj que, ocasionalmente, se hace presente al desdoblar la voz de Gladys y recuperar su función de cronómetro humano. Tanto la técnica como la conceptualización nos recuerdan a uno de los inspiradores declarados de Stoppard, T. S. Eliot, sobre todo en sus Four Quartets. Gladys, en su proceso de rememoración, reconstruye su pasado y su relación con el que llegó a ser su esposo, aunque en su referencia al tiempo anterior tampoco falten unas oportunas consideraciones sobre su naturaleza:

We met dancing, I liked him / from the first. /  
 He said, "If you're Glad I'll be Frank..." / ...  
 His bus passed my window twice a day, / on the  
 route he had then, / every day, ... He took his  
 time-table seriously, Frank. / ...But not, 'time'  
 - it flies by - unrepeatable / ... as the earth  
 splits and scatters / at the speed of bees wings.  
 (pp. 52-53.)

Es significativo que la primera alusión a Frank sea la de un hombre sometido a la tiranía de un horario y que se atribuya al tiempo el calificativo de "irrepetible"/"irredimible" al relacionarlo con la vorágine de acelerado y des-

tractor movimiento terráqueo. De esta forma Gladys nos da las claves de su situación que, por otra parte, confluye con una aceptación, ya irrealizable por tardía, de sus deseos por Frank que prosigue con sus intentos enloquecidos de rescate, desde el momento en que reconoció su voz en el teléfono del servicio horario. En ese intento podemos contemplar sus contradicciones simbólicamente representadas por la autenticidad de su voluntad de salvarla, enfrentada a su sentido de responsabilidad, obediencia y fidelidad al trayecto del autobús que conduce y que reduce las posibilidades de rescate a una cuestión secundaria para la que sólo emplea los breves momentos en que detiene su marcha. Cuando así lo hace, Frank origina tal caos circulatorio que se ve obligado a continuar cumpliendo lo que son sus obligaciones prioritarias y teniendo que "olvidar" sus sentimientos.

Frank se constituye en símbolo evidente del hombre contemporáneo, sometido a un horario esclavizador en su trabajo como conductor de autobuses que sofoca su afectividad y que, intuimos, fue la causa que le impidió relacionarse humana y comunicativamente con Gladys al no poder disponer del tiempo mínimamente necesario para ello. Al perderla, comprendió todo su valor y pasó a aceptarla con su forma peculiar de ser, por lo que empezó a buscarla y emprendió inútilmente un rescate cuando ya era imposible a pesar de su buena disposición: "Oh, Gladys - talk to me, I want you back. I'll let you do anything you like if you come back - I'll let you be a nun, if that's what you really want..." (p. 56. Subrayado nuestro).

En estas palabras surge la explicación de la peculiar-

ridad de Gladys que, como persona que se había enfrentado al mundo instituido, había optado por una extraña alternativa en la que se mezclaba el arrebató místico y una tendencia al retiro monacal, con unos planteamientos agnósticos que la convertían en una persona de difícil integración y, por lo tanto, en una inadaptada. Es Gladys la que nos lo expone al sentirse conmovida por haber oído la voz de Frank buscando su perdón y expresando el inefable "I love you":

I was going to be a nun, but they wouldn't have me because I didn't believe. I didn't believe enough, that is; most of it I believed all right, or was willing to believe, but not enough for their purposes, not about him being the son of God, for instance. (p. 56. Subrayado nuestro).

El enfrentamiento entre el conjunto de creencias oficiales y lo que Gladys estaba dispuesta a aceptar motiva su soledad. Sus deseos de paz, de esa paz que como veremos al analizar A Separate Peace también desea firmar John Brown, desatan finalmente sus afanes de rebelión al no poder satisfacerlos. Su disposición a claudicar renunciando a toda condición previa, es ignorada por un sistema para el que no cuenta la buena voluntad de los individuos. Gladys prepara mentalmente su revuelta radical que causará una conmoción absoluta y que expresa con unos términos caóticos que poseen profunda emotividad poética en la que reconocemos la desesperación de la persona solitaria e impotente, pero en los que, al mismo tiempo, encontramos unos guiños cómicos de complicidad de Stoppard con los que nos indica la clave paródica en la que If You're Glad I'll Be Frank está concebida:

I'm Glad Jenkins and at the third stroke / I'm  
going to cough, sneeze / whisper an obscenity that  
will leave / ten thousand coronaries sprawled  
across their telephone tables, / and the trains  
will run half empty / and all the bloody eggs will  
turn to / volcanic rock smoking in dry cracked  
saucepans / as soon as I shout. (pp. 60-61)

Como se puede comprobar, la toma de conciencia de la propia identidad se convierte en la fuerza que, simbólicamente, puede desencadenar una situación apocalíptica que tiene como única finalidad la de lograr la ansiada liberación personal: "And then they'll let me go". La solidaridad amorosa es la que rompe el aislamiento individual: "They'll have to because Frank knows I'm here".

De todas formas, no nos debemos olvidar el ámbito mental en que se desarrolla esa sublevación y para recordárnoslo, Stoppard acaba el soliloquio de Gladys, rememorando las palabras de Molly Bloom al final del Ulysses: "I love you and at the third stroke I will yes I will yes at the third stroke I will..." (2). Sin embargo, su rebelión va a ser sofocada con relativa facilidad por los detentadores del poder. La autoridad con la que están investidos y el respaldo que les proporciona el sistema convencen a Frank de que Gladys, a la que ni siquiera se le concede la categoría suficiente para encargarse del servicio horario - "My dear fellow - there's no Gladys - we wouldn't trust your wife with the 'time' - it's a machine" (p. 63) - no se encuentra en la situación que había pensado, mientras que, por otra parte, el First Lord vuelve a reducir a Gladys a la docilidad primitiva que siempre se había esperado de ella:

FIRST LORD: Mrs Jenkins!

GLADYS (sniffing): I can't go on!

FIRST LORD: Come on now, this isn't like you at all.  
Let's get things back to the rails, hm? Think of  
the public, Mrs Jenkins... Come on now... at the  
third stroke...

GLADYS: At the third stroke...

FIRST LORD: It will be five thirty-seven and forty  
seconds. (PIP PIP PIP) Carry on from there...

GLADYS: At the third stroke it will be five thirty-  
seven and fifty seconds... (p. 64)

Este fragmento es una pieza maestra de persuasión democrática: parodiada - en virtud de la cual los individuos asumen sus funciones y situación en la estructura social en la que se encuentran. La claudicación de Gladys al aceptar su función deshumanizada, resulta simbólica de la sumisión del ciudadano medio a su situación y encuadramiento en el sistema que siempre se presenta como un orden muy fuerte y cerrado de jerarquías inamovibles en las que a todo individuo le corresponde un lugar determinado. De hecho, en el proceso de búsqueda de Gladys por parte de Frank, éste siempre se encuentra con individuos imbuidos de un inflexible sentido jerárquico que le impiden hablar con el responsable máximo. "You there, are you the top man?", pregunta Frank y el burócrata de turno le responde de la única manera en la que la cuestión le resulta inteligible: "In my field, or do you speak hierarchically?" (p. 60. Subrayado nuestro).

La parodia que hace Stoppard de la "ruling class" pone incluso en evidencia ciertos aspectos divinizadores que, a veces, forman parte del aparato ideológico de persuasión.

Gladys, una vez derrotada y cuando ha comenzado de nuevo su interminable letanía horaria, tiene un último destello de lucidez mental en el que denuncia el hecho de que "he thinks he's God..." (p. 64), refiriéndose al First Lord. Igualmente, destaca la corruptibilidad de los elementos dirigentes que aparecen en la obra, a pesar de las continuas alusiones y protestas de moralidad que todos ellos efectúan:

MORTIMER: Are you suggesting that a man of my scrupulous morality...? (p. 59)

MORTIMER: How dare you suggest that a man of Mr Courtenay-Smith's scrupulous morality...? (p. 60)

MORTIMER: How dare you suggest that a man of the First Lord's scrupulous morality...? (p. 63. subrayados nuestros).

Esa moralidad denunciada por Stoppard es la clásica moral oficial que se refiere exclusivamente a las posibles aventuras adúlteras o, en un sentido más amplio, deslices eróticos como veremos en Dirty Linen, que encuentran siempre la comprensión de los que secretamente se sienten cómplices de unas transgresiones que consideran mínimas con respecto a lo que realmente les interesa y que es el mantenimiento del dominio y del poder sobre el resto de la sociedad. La sumisión final de Gladys a una situación como la evidenciada en el inteligente discurso dramático de Stoppard adquiere una evidente realidad - más allá de la apariencia absurda con la que se nos presentó en un principio - mediante la interpretación del simbolismo que en ella se encierra. La parodia como burla constante de la realidad presentada nos conduce a una forma nueva de comprensión de lo que parecía un hecho estram

bótico. La mujer-reloj-objeto deshumanizado nos invita a pensar sobre la alienación e instrumentalización que padecen las personas en el mundo contemporáneo. Gladys sólo pudo ofrecer una mínima resistencia que Ronald Hayman también advierte muy oportunamente:

Bergson said that 'the comic is something mechanical encrusted on the living', and Stoppard has probably learned, like Ionesco, from Feydeau, whose plots ensare human resistance into an accelerating clock-work mechanism. (3)

A partir de la derrota sufrida - "The First Lord of the Post Office manages to defeat Frank's efforts and stave off Gladys's breakdown" - nuestra frustrada y mística heroína no tendrá más remedio que retirarse sobre sí misma comunicándonos con su resignación una cierta dignidad que se deriva de la impresión de que "her mental independence has to some extent survived" (4). Es Christopher Bigsby quien nos da un juicio globalizador muy importante sobre estas primeras obras de Stoppard entre las que ocupa un papel tan destacado las andanzas de una Gladys que lleva a cabo una "ineffectual rebellion", librando una batalla "between her fragile individualism and the social and mechanical forces", en la que sólo puede haber un claro y previo vencedor, por lo que, al final, únicamente podrá "stutter out her protest before retreating once more into her social role". If You're Glad I'll Be Frank es, en definitiva, una obra que presenta

a series of images of the individual trapped inside a mechanistic world, warped and destroyed by a logical system which fails to accommodate itself to human aspirations. (5)

Notas:

- (1) Tom Stoppard, Albert's Bridge & If You're Glad I'll Be Frank, Faber and Faber, London 1973, p. 43. Las referencias a la obra las haremos, a partir de aquí, a la edición citada por lo que pasaremos a mencionar exclusivamente el número de la página donde se encuentra el texto.
- (2) Cf. James Joyce, Ulysses, Penguin Modern Classic, -- 1973, p. 704.
- (3) R. Hayman, Tom Stoppard, p. 57.
- (4) R. Hayman, ibid.
- (5) C. W. E. Bigsby, Tom Stoppard, p. 6.



A Separate Peace: Una paz imposible.

Hemos visto como la inadaptabilidad a las reglas del juego operantes en el contexto social era, en principio, la causa de la reclusión de Gladys Jenkins - simbólica - y de George Riley - psicológica (en los confines de sus fantasías ensoñaciones). En A Separate Peace se van a repetir unas circunstancias análogas a las indicadas, aunque en esta ocasión y quizás por los condicionamientos que impuso el medio televisivo para el que estaba destinada, las claves utilizadas son eminentemente realistas. Esta vez no encontramos ninguna concesión alegórico-absurdistas, aparte del misterio inicial que irá encontrando su explicación a lo largo del desarrollo de esta corta obra (unos treinta minutos de duración) que posee una extraordinaria agilidad visual y dramática.

La situación planteada por Stoppard penetra y analiza profundamente las relaciones que se contraen entre los individuos y las respuestas que se dan a los convencionalismos sociales y que determinan su integración o marginación respecto a un grupo constituido en comunidad de convivencia. El protagonista escogido, John Brown, un "anti-héroe", reúne unas características muy adecuadas para hacer de su "caso" algo realmente significativo. Las "stage directions" resultan muy significativas al respecto y nos proporcionan un boceto mínimo del personaje que supone, al mismo tiempo y a pesar de su brevedad, una definición caracteriológica y psicológica muy exacta:

John Brown... is a biggish man in his late forties

with a well-lined face: calm, pleasant, implacable. He wears a nondescript suit and overcoat and is carrying two zipped grips. (1)

Además de su disposición itinerante que queda señalada en último lugar, su madurez aparece como un factor decisivo en las actitudes que adopta, por ser un período de la vida en el que se recapitula lo hecho hasta esos momentos para enfrentarse al resto de lo que queda de existencia como lento declinar durante el cual ya no será posible realizar lo que se haya aplazado. En esa situación - auténtico punto de inflexión vital - se puede optar por una decisión de alejamiento y separación de todo lo anteriormente vivido (tal como la que lleva a cabo nuestro protagonista) para intentar conseguir la ansiada y absoluta tranquilidad individual.

Hemos afirmado que el punto de arranque de A Separate Peace no se puede calificar de absurdo aunque resulte sorprendente. ¿Qué es lo que puede inducir a una persona perfectamente sana como John Brown a querer internarse en un hospital como si fuera un enfermo? ¿A qué se debe su disposición a pagar todo lo que sea preciso aún a costa de gastar todos sus ahorros, larga y pacientemente reunidos? Las razones inmediatas para tomar esa insólita decisión son expuestas claramente aunque de una forma demasiado elemental que anuncia la existencia de un evidente trasfondo:

I know what I like: a nice atmosphere - good food - clean rooms - a day and night service - no demands - cheerful staff - Well, it's worth thirty guineas a week. I won't be any trouble. (p. 8)

A partir del planteamiento de la situación inicial como misterio del que no sabemos explicarnos el por qué, vamos a ir conociendo los distintos motivos que han llevado a nuestro personaje a optar por una solución tan sorprendente. Es evidente que Stoppard plantea su dramaturgia con gran habilidad; su intención declarada de sorprender a sus espectadores con "audacia" produce, en este caso, un enigma que atrae su atención desde el principio para, posteriormente, ir proporcionando de forma gradual las distintas claves que nos llevarán hasta un esclarecedor desenlace. Así, nos iremos enterando que la limpieza ("neatness") y el derecho a una estricta intimidad son las dos primeras características de los hospitales que atraen a John Brown:

What's a hospital without privacy? It's the privacy I'm after - that and the clean linen... I require nursing. I need to be nursed for a bit. Yes. (p. 2. Subrayado nuestro).

Estas dos condiciones y la "necesidad de ser cuidado" (¿Amado?) configuran las primeras "razones" que explican su intento y que se complementan con su búsqueda de la rígida reglamentación que preside la vida cotidiana en el hospital: Los internados no necesitan tomar ninguna decisión y así se les suprime, indirectamente, la ansiedad, el miedo y la tensión que se deriva de la libertad de tener que elegir sus decisiones. En este sentido, la eliminación de la voluntad individual propia se concibe como algo maravilloso por parte de nuestro "enfermo imaginario" tal como lo manifiesta al final del siguiente diálogo mantenido con su enfermera:

BROWN: What time is breakfast?

NURSE: Eight o'clock.

B.: Lunch?

N.: Twelve o'clock.

B.: Tea?

N.: Three o'clock.

B.: Supper?

N.: Half-past six.

B.: Cocoa?

N.: Nine.

B.: Matron's rounds twice a day?

N.: Yes.

B.: Temperatures?

N. (turning back his bed): Morning and evening.

B.: Change of sheets?

N.: Monday.

B.: Like clockwork. Lovely. (pp. 4-5. Subrayado nuestro).

La rígida disciplina y la monótona rutina que apenas dejan tiempo libre para que se genere un ocio por el que penetre el diablo del desasosiego son cosas que John Brown desea y que, además, se unen a la posibilidad que ofrecen los hospitales de ir contracorriente y escaparse de los convencionalismos establecidos. Con todos estos elementos, nuestro "paciente" consigue la oportunidad de realizar un proyecto absolutamente personal de vida, de acuerdo con lo que él entiende que debe ser su existencia y que no es, precisamente, compartido por lo que él denomina la "decent society".

La tendencia del "Establishment" a reducir toda opción individual que suponga una contestación radical de los valores del sistema y su voluntad de corregir y devolver a la norma de lo aceptado tales conductas, son cuestionadas por el lúcido discurso de John Brown:

The point is not breakfast in bed, but breakfast in bed without guilt. Rich men's wives can bring it off, but if you're not a rich man's wife then you've got to be ill. Lunch in bed is more difficult, even for the rich. It's not more expensive, but the disapproval is harder to ignore. To stay in bed for tea is almost impossible in decent society, and not to get up at all would probably bring in the authorities... But in a hospital, it's not only understood - it's expected. (p. 6. Subrayado nuestro).

No es aventurado señalar que el "quietismo" apuntado es el ideal simbólico de Brown; esta actitud choca radicalmente con el "productivismo" social imperante que impulsa a las personas a "aprovechar el tiempo" y para lo que un "autoritarismo" sutil es imprescindible a fin de mantener la disciplina necesaria. La teorización global que hace John Brown de su elección queda completada cuando se estrecha el cerco a su alrededor y es interrogado por Maggie, su enfermera, por la que se siente particularmente atraído:

A hospital is a very dependable place. Anything could be going on outside. Since I've been here - there could be a war on, and for once it's nothing to do with me. I don't know about it. Fire, flood and misery of all kinds, across the world or over the hill, it can all go on, but this is a private ward; I'm paying for it. (p. 16).

El aislamiento frente a un mundo en crisis y bajo la

permanente amenaza de una guerra nuclear, constituye la primera característica definitoria de ese cosmos cerrado que es el hospital y que, por otra parte, parece tecnológicamente autosuficiente:

There's one thing that's always impressed me about hospitals - they've all got their own generators in case of power cuts. And water tanks. I mean a hospital can carry on, set loose from the world..., not affected by anything outside. You need never know anything, it doesn't touch you. (p. 16. Subrayado nuestro).

La incomunicabilidad/intocabilidad del hospital como fortaleza segura y fiable contra todos los embates del mundo exterior, lo explica como uno de los únicos lugares a los que nada - ni siquiera las guerra ni las catástrofes naturales - les puede afectar. Sus habitantes se convierten así en seres privilegiados que se podrían escapar de un mundo amenazante en el que se enseñorea el mal y estallan múltiples conflictos bélicos. Y es precisamente en el jinete apocalíptico de la guerra en el que encontramos finalmente las claves últimas para entender a nuestro huidizo "héroe". John Brown fue hecho prisionero al comienzo de la Segunda Guerra Mundial y pasó el resto de la contienda en un campo de concentración en el que, contra lo que se podría esperar, se sintió como si fuera un extraño vencedor:

Funny thing, that camp. Up to then it was all terrible. Chaos - all the pins must have fallen off the map. The queue on the beach - dive bombers and bullets. Oh dear, yes. The camp was like breathing out for the first time in months. I couldn't believe it. It was like winning, being captured. (p. 19. Subrayado nuestro).

Su actitud, que entendemos como una condena radical de la guerra, nos revela con unas pocas palabras algo del horror que fue Dunquerque y que marcó el comienzo de su ser "diferente", destinado a ser incomprendido, ya en aquellas circunstancias, por sus compañeros de cautiverio:

Well, it gets different people in different ways. Some couldn't stand it and some went by the book - yes, it's a duty to escape. They were digging like ferrets. They had a hole out of my hut right into the pines. There were twenty in the hut and I watched all nineteen of them go off. They were all back in a week except one who was dead. I didn't care what they called me, I'd won. (p. 19. Subrayado nuestro).

En esta explicación John Brown se ratifica en su personalísimo sentido de victoria frente al planteamiento convencional de los demás de aceptar el ser-prisioneros-de-guerra. Él se demuestra indiferente a las consecuencias de aislamiento y condena que le acarrea su actitud y con su peculiar forma de entender su experiencia de aquella situación bélica nos explica las razones de su presencia actual en el hospital sin que manifieste el más mínimo sentimiento de culpa por su "cobardía":

BROWN: The war was still going on but I wasn't going to it any more. They gave us food, life was regulated, in a box of earth and wire and sky, and sometimes you'd hear an aeroplane miles up, but it couldn't touch you. On my second day I knew what it reminded me of.

MAGGIE: What?

BROWN: It reminded me of here. (p. 19. Subrayados nuestros).

La autorreclusión y retirada de John Brown no se pueden considerar como las de un cobarde, ni tampoco como las de un traidor o un derrotado, porque él no se siente combatiente en un conflicto que no ha desencadenado y para el que no se le ha consultado. El caos que denuncia le ha hecho conocer su impotencia personal para impedirlo y la única alternativa posible que ha encontrado ha sido la de emprender una fuga constante que no le ha permitido vivir de una forma estable. Brown sólo puede estar de paso - "I've never lived only stayed" (p. 6) - continuar un viaje permanente que le hace sentir que sólo fue feliz durante los cuatro años que duró su cautiverio - "I had a good four years of it once" (p. 17) - a pesar de haber visitado "all over. I've been among French, Germans, Greeks, Turks, Arabs..." (ibid.). Nuestro enigmático y torturado personaje no se decide a aceptar un lugar de residencia permanente y, significativamente, procede a pintar en las paredes de su habitación un interesante "English countryside... a simple pastoral panorama, competent but amateurish" (p. 13), cuando le ofrecen la posibilidad de emprender una actividad para llenar sus numerosas horas de ocio. Esa apertura hacia el exterior mediante la eliminación simbólica de las paredes del ámbito cerrado donde se encuentra coincide con la "supresión" que hizo de la guerra y sus instrumentos de muerte mientras estaba prisionero y tenía que camuflar tanques. La parodia irónica de su actividad en Francia realza adecuadamente el contraste entre guerra y arte:

BROWN: ... I was painting in France.



MAGGIE: An artist?

BROWN: Oh very. Green and brown. I could turn a row of tanks into a leafy hedgerow. Not literally. Worse luck. (p. 17. Subrayados nuestros).

En su andadura ya podemos advertir que las sucesivas decepciones sufridas habían despertado una clara tendencia misantrópica que hacía toda convivencia, por mínima que fuera, algo que resultaba completamente inviable:

BROWN: ... I thought I'd like to be a lighthouse keeper but it didn't work out. Didn't like the company.

MAGGIE: Company?

BROWN: There were three of us. (p. 20)

Curiosamente, una de sus experiencias coincide de una forma casi idéntica con el arrebató místico agnóstico de Gladys Jenkins cuando, como se recordará, pedía ser admitida en un monacato. Como en el caso anterior, y dada su carencia de fe, Brown fue rechazado tajantemente:

BROWN: Then I thought I'd be a sort of monk, but they wouldn't have me because I didn't believe enough for their purposes. I asked them to let me stay without being a proper monk but they weren't having any of that. What I need is a sort of monastery for agnostics.

MAGGIE: Like a hospital for the healthy.

BROWN: That's it. (ibid. Subrayados nuestros).

Maggie, involuntaria e irónicamente, nos da las claves que resuelven el misterio planteado inicialmente: John Brown,

a lo largo de su escapada, mantiene una actitud rebelde y contestataria en contra del sistema establecido que, a veces, se concreta en invitaciones sutiles a la insubordinación:

NURSE: ... I have no authority...

BROWN: What do you want with authority? (p. 2).

Esta actitud no va a ser tolerada y, una vez localizado e identificado, resuelto el enigma inquietante de su falta de identidad, se procederá a ofrecerle una única solución: John Brown deberá integrarse, como todo el mundo, en la maquinaria de la vida rutinaria establecida. El Doctor que le atiende, como máximo representante del orden imperante, ha ido averiguando de una forma paralela a la acción que transcurre exclusivamente en el ámbito hospitalario, la personalidad de su sano "paciente" y dictamina, a pesar de los ruegos de éste para que le dejen tranquilo, que esa "paz por separado" e individual no es posible:

BROWN (angrily): You couldn't leave me well alone, could you?

DOCTOR (after a pause; not phoney any more): It's not enough, Mr Brown. You've got to - connect. (p. 22. Subrayado del autor).

Los deseos genuinos de individualidad por parte de Brown son rechazados implacablemente; de esta manera se frustra otra tentativa de destino personal que, como las anteriores, ha sido totalmente eliminada. La triste despedida de nuestro per-

sonaje que de nuevo se encuentra "on the run" porque no quiere enfrentarse al mundo "but seek his 'separate peace' elsewhere" (2), establece el contrapunto paródico que evidencia la situación real (3) de una sociedad caótica, destructiva y, por lo tanto, enferma. John Brown, por su parte, nunca se ha sentido enfermo sino que como los personajes de las primeras novelas de Samuel Beckett tiene como única ambición "to withdraw into isolation and inactivity" (4). Contrariamente a lo que indicaba su petición de "refugio hospitalario", siempre se había encontrado bien - "I've always been so well" (p. 23) - ya que siempre se había sentido dueño de su propio pensamiento no alienado y, consecuentemente, de su felicidad y su destino. La paradoja final que nuestro derrotado héroe establece, denuncia - siempre en clave de parodia - los males del mundo aniquilador y deshumanizado en el que vive:

"If I'd been sick I would have been all right" (5).

Notas:

- (1) Tom Stoppard, A Separate Peace, Samuel French Ltd, London, 1969, p. 1. Las citas restantes pertenecen a esta edición por lo que, a partir de aquí, sólo mencionaremos la página donde se encuentran.
- (2) Richard Corballis, Stoppard: The Mystery and the Clockwork, Amber Lane Press - Methuen, Inc. Oxford - New York, 1984, p. 163.
- (3) En su estudio de A Separate Peace, R. Corballis incluye muy acertadamente la siguiente explicación por parte del propio Stoppard acerca de su obra:  

"What was needed... was 'some kind of play which was about exclusion, about disappearing into oneself, about finding a substitute for reality'".  
R. Corballis, p. 164. Subrayado nuestro.
- (4) Ronald Hayman, Tom Stoppard, p. 60. El conocido crítico inglés compara a John Brown con Belacqua de More Pricks than Kicks y Murphy de la novela del mismo nombre (1938).
- (5) p. 22. Subrayado del autor. Para ampliar el concepto de la definición social e ideológica de enfermedad, sobre todo en el aspecto psicológico, creemos que es interesante, entre otros, The Sane Society de Eric Fromm. Su enfoque psicoanalítico-humanista de la adaptación al "medio mental" de una sociedad concreta y sus derivaciones psicopatológicas, arroja una luz esclarecedora sobre personajes y situaciones como los comentados en nuestro estudio de A Separate Peace.

### Albert's Bridge: La inmolación de la inocencia.

El mundo simbólico de John Brown y Gladys Jenkins era un ámbito cerrado en el que se partía de una incomunicación "a priori" entre el individuo y su entorno. La sustitución de esos microcosmos personales por una construcción tan peculiar como un puente (espacio abierto) tiene un significado muy específico en Albert's Bridge, obra emitida por la B. B.C. en Julio de 1967 (1) y que al alcanzar una duración de una hora, es más larga que las anteriormente comentadas. En ella advertimos que el dominio que Stoppard va adquiriendo de su arte se traduce en una progresiva complejización de sus producciones dramáticas que, en este caso, se plasma en una utilización perfecta de la técnica y los recursos radiofónicos tal como vino a demostrar la concesión del Prix Italia de 1968 para teatro radiofónico a Albert's Bridge.

En esta obra el rechazo del mundo/realidad se efectúa desde unos supuestos filosóficos que encontrarán su máxima expresión en Jumpers, una de las obras "mayores" más importantes de nuestro autor. Estos planteamientos quedan reflejados en sucesivas actitudes de sus personajes y entrañan un complejo contenido existencial, lingüístico y estilístico. El mundo rechazado responde, a través de una presentación que se hace en términos paródicos, a un sistema que consagra la ascensión y el medro social como resultado exclusivo del trabajo que, al mismo tiempo, sería determinante de las relaciones que contraen los distintos componentes de la comunidad en la que se produce. La consecuencia lógica que se deriva de todo ello es la entronización del bie-

nestar material y económico como la meta a la que todos deben aspirar sin excepciones. Albert va a ser, precisamente, una rara excepción dentro de la aceptación generalizada que se produce en nuestro mundo de esa propuesta que define el credo para estar, y hasta "ser", de acuerdo con los valores establecidos por el sistema. Después de graduarse en Filosofía, nuestro personaje tiene que enfrentarse a la disyuntiva que le plantea su padre - un típico "self-made-man" que dirige la empresa que él mismo creó de la nada - entre seguir sus poco convencionales deseos o bien, integrarse en la maquinaria familiar designada para él, lo cual supondría el abandono de sus proyectos y la adopción de un estilo de vida completamente distinto al que desea:

Albert, you've had your fun. When I was your age I'd got six years of work behind me... You'll start where I started. On the shop floor... I never went in for books and philosophy and look at me now... I started Metal Alloys and Allied Metals - built it up from a biscuit-tin furnace in the back garden, small melting jobs for the cycle-repair shop... You can come in on Monday and I'll hand you over to the plant foreman. (2)

El intento de transferencia del código paterno de comportamiento es implacable y pretende ignorar toda posibilidad ajena al proyecto que contempla. Cuando Albert comunica que ya tiene un trabajo, la respuesta de su padre es categórica y despreciativa: "You haven't got a job till I give you one" (p. 19). Evidentemente, lo extremo de la situación planteada tiene unas finalidades paródicas con las que poner en evidencia una forma de comportamiento social, que por estar generalizado, pasa desapercibido en lo que tiene de intolerante.

Esta esquemática parodia - casi caricatura - del hombre-triunfador-que-procede-de-la-nada es precedida en el desarrollo de la obra por lo que podemos considerar como una parodia de la parodia al aplicar Albert el mismo sistema a lo que generalmente se entiende como una carrera de irresistible ascensión social y que él, sorprendentemente, utiliza para explicar la dinámica de los "selectos" componentes de los círculos filosóficos:

I'll have to get myself articulated to a philosopher ... Start at the bottom. Of course, a philosopher's clerk wouldn't get the really interesting work straight off, I know that. It'll be a matter of filing the generalizations, tidying up the paradoxes, laying out the premises before the boss gets in - that kind of thing; but after I've learned the ropes I might get a half share in a dialectic, perhaps, and work up towards a treatise... Yes, I could have my own thriving little philosopher's office in a few years... (pp. 14-15)

¿No es esto una parodia cruel de la burocratización de los filósofos, de la transformación de la Filosofía en una carrera de funcionarios estamentalizados y meritocráticos de escalafón y antigüedad? Albert - y Stoppard a través de él - denuncia en este punto algo que consideramos esencial en el contenido de Albert's Bridge: La imposición de lo establecido socialmente sobre la personalidad individual. La sociedad - interesada en la obtención del hombre-masa, del robotizado "factory man", consumidor universal, "omnívoro" de toda clase de mercancías con tal de que se anuncien - articula unos mecanismos de alienación mediante los cuales se separa al individuo de lo que produce en su actividad. Nuestro filósofo lo manifiesta con gran claridad y maestría:

... That's more than you can say for a factory man; his bits and pieces scatter, grow wheels, disintegrate, change colour, join up in new forms which he doesn't know anything about. In short, he doesn't know what he's done, to whom. (p. 9. Subrayado nuestro)

Frente a esta alienación, Albert aspira a encontrar una actividad en la que alcance su identificación con lo producido para dar un sentido a su existencia. La búsqueda de esa actividad de la que se derive un producto no alienado, es decir, algo reconocible como propio y permanente (no efímero), es lo que, en un principio, le mueve hacia su insólita vocación de pintor de puentes, tras su enfrentamiento con el mundo en el que él es consciente de todo lo que debe "invertir" en el simple proceso de saberse activo:

... your bargain with the world, your wages, your time, your energy, your property, everything you took out and everything you put in, the bargain that has carried you this far - all contained there in ten layers of paint, accounted for. Now that's something; to keep track of everything you put into the kitty, to have it lie there, under your eye, fixed and immediate. (p. 9. Subrayado nuestro)

No obstante, ésta no es la única razón para optar por una alternativa tan poco corriente (3). Albert está genuinamente preocupado por la situación del mundo que contempla y siente un claro temor de que pueda ser destruido. Desde su atalaya, el mundo/realidad se le aparece como un delicado juguete-miniatura situado en un universo-almacén que está sujeto al capricho de unos hombres, infantiles e inconscientes, que pueden destruirlo en el momento más inesperado como consecuencia de sus "travesuras". Tras una descrip-



ción del panorama que contempla, Albert concluye:

It's the most expensive toytown in the store - the detail is remarkable. But fragile. I tremble for it, half expecting some petulant pampered child to step over the hill and kick the whole thing to bits with his Startrite sandals. (p. 22. Subrayado nuestro)

Esta visión (interpretación) del mundo la obtiene desde la distancia que le proporciona su privilegiado punto de observación en el puente, desde el cual, el conjunto total de la realidad adquiere unas proporciones mínimas que devuelven las personas y las cosas a su condición de limitada finitud. La comprensión que resulta de todo ello es, consecuentemente, global y totalizadora: "... from a distance you can take it all in" (p. 15). "Todo" queda reducido a unos límites en los que desaparece cualquier simulación de importancia para dar lugar al absurdo presente en la realidad por su insignificancia e intrascendencia:

It's absurd, really, being up there, looking down on the university lying under you like a couple of bricks, full of dots studying philosophy... (p. 15)

Se aprecia una clara intencionalidad en esa reducción de la universidad, "alma mater" del saber, a sólo unos ladrillos en cuyo ámbito los estudiosos y eruditos "filósofos" no son sino "puntos minúsculos". El estar allí, en las alturas, "ilumina" a Albert y le hace ver y comprender la realidad como no lo había hecho hasta entonces. En este proceso, Albert alcanza la condición del filósofo-sabio que penetra y

llega a conocer la auténtica esencia de la realidad cuando, finalmente, la totalidad de lo existente queda reducido a las dimensiones limitadas de la verdad:

I saw more up there in three weeks than those dots did in three years. I saw the context. It reduced philosophy and everything else. (p. 15. Subrayado nuestro)

El puente aparece entonces como un reducto individual, aislado de toda influencia exterior, en el que puede surgir la verdad personal sin que padezca el contagio de la manipulación social. El resultado al que se llega es un mundo armónico y autosuficiente en el que se puede encontrar un sentido para la propia existencia y sobre el que se puede centrar todos los esfuerzos que, por fin, aparecen como gratificantes y dignos de ser realizados:

That bridge was - separate - complete - removed, defined by principles of engineering which make it stop at a certain point, which compel a certain shape, certain joints - the whole thing utterly fixed by the rules that make it stay up. It's complete, and a man can give his life to its maintenance; a very fine bargain. (p. 16. Subrayado nuestro)

El dedicarse a ese mundo (cosmos interior) - embellecerlo pintándolo - va a permitirle a Albert convertirlo en una especie de Arcadia individual que no puede compartir con nadie ya que llega a absorber todos sus intereses vitales. De esa manera, el puente se va a convertir en una verdadera "torre de marfil" desconectada del resto del mundo por mucho que Albert proteste en sentido contrario tal como con-

templamos en la fugaz visita que hace a París (su último intento de conexión con la "normalidad") y en la que, al comparar la torre Eiffel con su puente, denuncia la inutilidad de su construcción: "A tower connects nothing, it stands only so that one can go up and look down" (p. 27). Esta es, precisamente, la transformación que él va a experimentar en su proceso de distanciamiento en el sentido de "mirar hacia abajo" por una parte, y "despreciar" desde la altura imponente de su posición lo confuso que resulta todo lo "inferior", amalgamado opacamente, por haber perdido toda identidad individual. El lirismo del lenguaje poético elegido esta vez no oculta, sin embargo, la acritud de la condena que dicta contra ese mundo informe, sórdido y despersonalizado:

The hot sun makes you think of insects,  
but this insect hum is the whole city  
caught in a sea shell...  
All conversation is hidden there,  
among motors, coughing fits, applause,  
screams, laughter, feet on the stairs,  
secretaries typing to dictation,  
radios delivering the cricket scores,  
tapes running, wheels turning, mills grinding,  
chips frying, lavatories flushing, lovers sighing,  
the mayor blowing his nose.  
All audible life in the vibration  
of a hairdryer in the room below...  
The whole world could be the same.  
Look down. Is it a fact  
that all dots have names?  
(p. 25. subrayados nuestros)

Como se puede comprobar, la anomia indiscriminada del mundo que contempla es una de las críticas fundamentales que Albert establece del entorno social que le asfixia y que empieza por su propia esposa, ex-sirvienta del hogar

paterno y con la que se tuvo que casar precipitadamente sin pensar en las consecuencias de su aventurada decisión:

I was lying in bed one day when the maid came in to make it... She was all starchy. When she moved, her skirt, sort of crackled against her nylons... I never had any regrets, but I did want her to be happy too. (p. 28)

Lógicamente, sus buenos e idealistas deseos no pudieron realizarse y la consiguiente incomunicación entre dos personalidades tan distintas fue acrecentando su separación afectiva. Albert - "I'm not ambitious" (p. 23) - rechaza el integrarse en una vida convencional a la que le empuja su mujer, Kate, con el pretexto de la consecución del bienestar material de su hija y que es reforzado por el lamento resentido de que Albert hubiera renunciado al alto nivel social que le correspondería como hijo del presidente-proprietario de Metal Alloys & Allied Metals. La cuestión que nuestro protagonista llega a plantearse es: "In eight years, who will I be?". La respuesta que encuentra surge rápida y categórica:

Not me.  
I'll be assimilated then,  
the honest working man, father of three -  
you've seen him around,  
content in his obscurity, come to terms with/  
public truths,  
digging the garden of a council house  
in what is now my Sunday suit.  
(p. 22. Subrayado nuestro)

Esa posibilidad de no sentirse "uno mismo", es decir "ego" personalizado e individualizado, de sucumbir al pro-

ceso de alienación de su identidad para adoptar la "establecida", constituye la base filosófica de su decisión, orientada hacia el logro de una autonomía personal de la que Albert va tomando conciencia a medida que se va autorrecluyendo en sí mismo como si fuera un personaje beckettiano a lo Murphy o el Jonas camusiano de Jonas ou l'artiste au travail. Esta auténtica crisis existencial que le convierte en un hombre aislado dentro de sí mismo pero que se siente autónomo y autosuficiente, es formulada por Stoppard en términos paródicos, exagerando y burlándose de la ensombrecedora realidad, para descargar las tensiones pesimistas que se acumulan en una visión tan negativa de nuestro mundo. Con este procedimiento consigue ofrecer una opción más relajada de lo que nuestro autor quiere presentar como espectáculo teatral y no como un discurso filosófico dramatizado. Para lograrlo, Albert, adoptando los modos de un avezado "entertainer" (figura tan característica en los escenarios británicos), canturrea y parafrasea la conocida melodía de "Night and Day" en la que introduce unos cambios muy significativos para celebrar la felicidad de su encuentro consigo mismo:

Night and day I am the one  
 day and night, I'm really a part of me...  
 I've got me under my skin.  
 So why  
 don't take all of me  
 when I begin the beguine...  
 Yes, I've got me under my skin,  
 and I get a kick out of me...  
 'Cos I can't get me out of my mind  
 I saw me in Monterey...  
 and I'm all right by me,  
 yes I'm all right, I'm all right,  
 I'm all right by me...  
 (pp. 28-29)

Desde luego, no puede pasar desapercibida la parodia que hace Stoppard de ese encuentro personal como paradigma de la felicidad. Sin embargo, y para deshacer las posibles falsas ilusiones, el mundo autónomo y dichoso de Albert va a verse turbado por una primera interferencia que no es si no un anuncio de lo que será su destrucción final y definitiva. La visita de un tal Fraser, víctima huída procedente del inframundo que Albert desprecia - "I could drown them in my spit" (p. 24) - invade su territorio con noticias del caos existente, al mismo tiempo que le comunica su mensaje propio de desesperanza y suicidio. La descripción que hace Stoppard, aunque paródica, llega a adquirir unos tonos marcadamente lúgubres:

Look down there. I came up because up was the only direction left. The rest has been filled up and is still filling. The city is a hole in which blind prisoners are packed wall to wall. Motor-cars nose each other down every street, and they are beginning to breed, spread, they press the people to the walls by their knees, pinning them by their knees, and there's no end to it, because if you stopped making them, thousands of people would be thrown out of work, and they'd have no money to spend, the shopkeepers would get caught up in it, and the farms and factories, and all the people depend ent on them, with their children and all. There's too much of everything, but the space for it is constant. So the shell of human existence is filling out, expanding, and it's going to go bang. (pp. 29-30)

Parece innegable que, a pesar de la evidente exageración paródica que constantemente utiliza Stoppard como método para atraer nuestra atención hacia los problemas que le preocupan, si hay una profunda consecuencia y credibilidad

en el análisis que efectúa de la realidad y que pone en evidencia la precariedad e inestabilidad del sistema como factores determinantes de la "enormity of that disorder". El final anunciado insinúa un cataclisma total (el profético "bang") aunque a la hora de señalar a unos responsables concretos de tan terrible situación, Fraser incurra en una falta de definición claramente escéptica:

I do not believe there is anyone in control. There is the semblance of pattern - supply meeting demand, one-way streets, give and take, the presumption of return tickets, promises to pay the bearer on demand, etcetera - but there's nothing really holding it together. One is forced to recognize the arbitrariness of what we claim to be order. Somewhere there is a lynch pin, which, when removed, will collapse the whole monkey-puzzle. And I'm not staying there till it happens. (pp. 29-30)

Por otra parte, el caos queda implícitamente explicado como consecuencia de una sociedad rígidamente jerarquizada donde reina la irresponsabilidad mantenida por la adulación y donde la prosperidad y los privilegios de unos pocos contrastan con la miseria de las grandes masas a escala planetaria. En este sentido, no resulta precisamente gratuita la feroz parodia que hace Stoppard de las reuniones oficiales del esperpéntico comité municipal encargado del mantenimiento del puente. La incompetencia (4) que en él impera, respaldada por la complicidad interesada de sus componentes, va a ser la causa principal de la destrucción apocalíptica del puente en la que nuestro personaje encontrará su inmolación final como consecuencia de la dinámica ciega e irracional desatada por un sistema que ignora no sólo los derechos de

los individuos, sino también su simple existencia física:

Down there I am assailed by the flying splinters of a world breaking up at the speed of procreation without end. The centre cannot hold and the outside edge is filling out like a balloon, without the assurance of infinity. More men are hungry than honest, and more eat than produce. The apocalypse cannot be long delayed. (pp. 36-37. Subrayado nuestro). (5)

Albert, que en su proceso de autorreclusión había ido "cortando sus puentes" de comunicación personal hasta el extremo de producirse una evidente disminución de sus capacidades expresivas, llega a subjetivizar toda presencia humana como amenazante. A partir de esa reacción el proceso se acelera hacia su consumación: Albert, que en función de sus planteamientos filosóficos había aceptado la soledad total que suponía la empresa de pintar el puente él solo cuando todos los demás habían rehusado, comprueba como ese último reducto personal de aislamiento que había encontrado se ve amenazado y va a ser destruido. Él, que se había identificado con el puente hasta llegar a sentirlo como "propio", contempla horrorizado la irracional expedición que organiza el inframundo-realidad contra su refugio-"idealidad". Con un caudal lingüístico muy reducido y balbuciente, Albert comprueba como se va a producir la destrucción de su vida de su cosmos mínimo e individual mientras que el único recurso que le queda es el de sus inútiles lamentos: "They didn't give me a fair chance", protesta, al hacer constar su mejor voluntad, "I would have worked nights", garantizar su trabajo, "I had it under control" y afirmar su eficacia: "I was doing well". El proceso desatado se demuestra impa-



nable y el final de Albert queda consumado cuando había creído encontrar el trabajo que podía dar sentido a su vida: "I was still young - fit - good head for heights". Las decisiones que toma el Comité Municipal resultan precipitadas y arrojadoras para su destino: Tras el cálculo matemático del número de trabajadores necesarios para salvar al puente de la ruina causada por sus imprevisiones, 1.799 pintores se dirigen hacia él para hacer en un sólo día las labores de mantenimiento correspondientes a lo que habría sido preciso hacer en dos años de trabajo cotidiano y constante. A nadie se le puede escapar lo desorbitado de la situación con la que Stoppard intenta parodiar los desatinos cometidos por la burocracia del sistema. El intento de corregir sus errores se demuestra aún más desastroso y desencadena una implacable dinámica de destrucción que acaba con el puente y la existencia de Albert. Éste, al ver acercarse en formación cerrada al "ejército" de pintores intuye las consecuencias que tendrán las vibraciones de su paso marcial (6) en la estructura metálica del puente y emite un último e inútil lamento que oscila entre la resignación y la protesta:

I didn't do them any harm!  
 What did I have that they wanted?  
 (The bridge collapses).  
 (p. 39)

No resulta muy difícil encontrar una respuesta a lo que "ellos" (el sistema) querían y que no era sino aniquilar ese último reducto de individualidad existencial de Albert que rompía con todos los códigos establecidos. El colapso final del puente deja, sin embargo, su pregunta incontestada. Se trata

de otro final abierto de Stoppard (el de Travesties es uno de los más característicos) que nos permite proceder con toda libertad a su interpretación. Por nuestra parte, insistiremos en las conclusiones a las que nos ha llevado nuestra línea analítica: "Ellos" querían su sumisión total y absoluta; Albert debía renunciar a cualquier otra alternativa propia, aunque fuera irrealizable, de establecer un mundo autónomo en el que él definiera su código de existencia en función de unos valores estrictamente individuales para los que no exigía ninguna aprobación. En este sentido, resulta muy acertada la interpretación de Bigsby según la cual "Albert actually embraces his mechanical job as a release from the alarming disorder of his mundane existence". Su retiro al mundo ordenado y estrictamente personal del puente se debe al hecho de que las relaciones humanas que se dan en el mundo/realidad se niegan "stubbornly to display the patterned grace and predictable order of the machine". La triste paradoja, como ya hemos señalado y como también encuentra Bigsby, es que el sistema que permitió la construcción de esa estructura/refugio tan lógicamente perfecta, encierra en sí mismo las posibilidades de su destrucción:

In other words the existence of order and system  
do not of themselves imply purpose and meaning.  
Albert discovers order in narcissism only to  
perish like Narcissus. (7)

Albert's Bridge, como dice Richard Corballis, es "pure Stoppard"; en ella hemos encontrado profundas implicaciones intelectuales, psicológicas y existenciales. La referencia que hace Hunter a la preocupación "existencialista" que informa todo su desarrollo queda confirmada al encontrar en

Antoine Roquentin un precedente literario en el que podemos reconocer algunas de las actitudes básicas de Albert. De una manera semejante a la reflexión que nuestro personaje hacía desde las alturas del puente, el protagonista de La Nausée habla de Bouville al contemplarla desde una colina próxima:

Je regarde, à mes pieds, les scintillements gris de Bouville. On dirait, sous le soleil, des monceaux de coquilles d'écailles, d'esquilles d'os, de graviers... Ces petits bonshommes noirs que je distingue dans la rue Boulibet, dans une heure je serai l'un deux. (8)

La conexión de Albert's Bridge con una de las obras literarias fundamentales del siglo XX nos habla, una vez más, de la seriedad intelectual de Stoppard que, incluso en esta obra de aparente poca importancia, es capaz de expresar las reacciones de un ser humano que, como Roquentin, llega a sentirse "'nauseated' by the physical flux of existence, by contingency, by being alive without meaning or purpose". (9) Sin embargo, la muerte trágica de Albert, su incapacidad de descender del puente para convertirse en "uno más" de esos puntos negros que pululan por las urbes contemporáneas, añaden una nueva dimensión a esta singular creación de Stoppard que supone una comprensión más completa de la realidad humana en nuestro siglo.

#### Notas:

- (1) Albert's Bridge ha tenido también una primera e interesante versión escénica por parte del Oxford Theatre Group que la representó en el Edinburgh Festival Fringe en 1969.
- (2) Tom Stoppard, Albert's Bridge, Faber and Faber, London, 1974. Las referencias posteriores se harán de la edición citada, por lo que mencionaremos exclusivamente el número de la página donde se encuentra el texto.
- (3) Como podemos ver la coherencia teórica de Stoppard se hace evidente. Su "teatro de la audacia" que debe asaltar al espectador con situaciones, planteamientos o acontecimientos insólitos, encuentra una plasmación adecuada en el contenido original y sorprendente de las obras hasta aquí analizadas. Albert's Bridge compendiada como un filósofo que emprende la pintura en solitario de un gigantesco puente metálico no deja de corroborar este punto de vista.
- (4) No dudamos en calificar de genial el desarrollo dramático de la reunión del "Clifton Bay Bridge Sub-Committee" (pp. 14-15). Debemos destacar la conseguida parodia que hace Stoppard de la forma de proceder, comportarse y hablar de cierto tipo de políticos ajenos a todo lo que no sea el mantenimiento de sus cargos, privilegios e intereses, aprovechando para ello, la capacidad de decisión que poseen. Stoppard, autor recurrente, desarrollará su parodia al máximo en Dirty Linen.
- (5) La recurrencia stoppardiana se vuelve a advertir en el discurso final de Sir Archibald Jumper en la coda final de Jumpers. Archie constituye la antítesis dialéctica de Fraser. Compárese el "more men are hungry than honest, and more eat than produce" de éste con el "more eat than starve, more are healthy than sick, more curable than dying" del canciller y político radical-liberal de Jumpers.
- (6) Stoppard emplea magistralmente esta imagen marcial del ejército de pintores como alusión al encuadramiento alienado del hombre por el sistema. Obedientemente "ciegos" son incapaces de "romper el paso" y se dirigen inconscientemente hacia su destrucción, decretada por unas órdenes absolutamente irracionales.

(7) C. W. E. Bigsby, Tom Stoppard, p. 7.

(8) Jean Paul Sartre, La Nausée, Éditions Gallimard, Paris, 1983, p. 220. Subrayado nuestro.

(9) Jim Hunter, Tom Stoppard's Plays, p. 156.

### La accesibilidad a la realidad escénica: The Real Inspector Hound

El teatro, en el momento en que es escenificado, cobra una realidad propia que absorbe y fascina tanto a los espectadores como a los autores. De hecho, el "teatro dentro del teatro" constituye una técnica frecuente (y al mismo tiempo una reflexión) que como en el fenómeno de los espejos contrapuestos nos remite a la consideración de qué "realidad" es la auténtica. Esta temática - tan central y definitiva, por ejemplo, en Pirandello - también ha atraído la atención de Stoppard. Si su primera obra capital, Rosencrantz and Guildenstern Are Dead, supone una evidente preocupación en este sentido, la última de ellas, The Real Thing, es una profundización en ese pasillo de realidades (1) en el que puede resultar muy complejo la determinación de lo que es verdaderamente real. Por su parte The Real Inspector Hound es todo un complejo y habilísimo ejercicio sobre estas consideraciones iniciales a las que hay que añadir un intento de explicación de toda realidad por muy absurda e incomprensible que nos parezca en su presentación. Como veremos más adelante, After Magritte insiste fundamentalmente en el desvelamiento de los aspectos visuales de lo presentado, mientras que The Real Inspector Hound puede considerarse como una investigación por medio del lenguaje de una situación inexplicable: La presencia de un cadáver en el escenario donde se representa una obra y que, sin embargo, no pertenece a ella. Por otra parte, y confirmando nuestros planteamientos, la parodia de un género teatral ("whodunits"), así como la del

cerrado mundo teatral de actores, críticos y autor (en este caso el propio Stoppard) y la utilización de un sorprendente repertorio de lenguajes con finalidades igualmente paródicas hacen de esta breve pieza de un solo acto un elemento muy interesante para nuestro estudio ya que, característicamente, ha suscitado unas opiniones muy encontradas por parte de los críticos de la obra stoppardiana, oscilando desde la casi total descalificación hasta el elogio incondicional.

Dentro del primer grupo, no nos puede por menos que sorprender la categórica y simplista opinión de Ruby Cohn que entiende The Real Inspector Hound exclusivamente en clave de humor por lo que le niega cualquier otra pretensión de "seriedad":

Adroit rather than mechanical, Stoppard leads us through a rollicking labyrinth of pastiche and cross conversations. Only the humourless will dig for ideas. (2)

Está claro que la ya señalada ambigüedad de nuestro autor provoca esta bipolarización crítica que se repite una y otra vez a la hora de enjuiciar sus obras. En The Second Wave, obra imprescindible en tantos aspectos y punto de partida esencial para un conocimiento adecuado del teatro británico contemporáneo, John Russell Taylor emite un veredicto a todas luces precipitado, que coincide con lo apuntado por Cohn: "In The Real Inspector Hound and After Magritte pattern is all". Si, en efecto, la asociación de estas dos obras es perfectamente aceptable, su conclusión de reducirlas a sólo un ejercicio perfecto de carpintería teatral re-

sulta excesivamente esquemática. "It all fits together with a sort of demented clockwork precision" (3) La confusión en el momento de citar el nombre de un personaje tan importante como es el del "third string critic", Puckeridge, llamándole "Macafferty" (ibid.), nos sugiere la posibilidad de una ligereza, afortunadamente poco común, en el famoso crítico británico. Por nuestra parte, creemos que esta obra está llena, no sólo de evidentes guiños de complicidad del autor, sino también de profundas sugerencias que nos hablan de The Real Inspector Hound como una obra muy elaborada y meditada con la que Tom Stoppard quiso hacer algo más que entretenerse con los "patterns" creados, por muy ingeniosos que estos sean.

Si aceptamos como esqueleto argumental la síntesis que acertadamente acompaña al escueto criterio que le merece esta obra a Pilar Hidalgo -

(El Verdadero Inspector Hound) es otra muestra de teatro dentro del teatro. La acción fluctúa entre la conversación de dos críticos en el patio de butacas y lo que sucede en el escenario. La obra que los críticos están viendo es una parodia del género policiaco cultivado por Agatha Christie y Dorothy Sayers. Stoppard exhibe una vez más su habilidad para explotar lugares comunes, frases hechas, situaciones estereotipadas. The Real Inspector Hound hace realidad la fantasía de un autor: Los dos críticos intervienen en la obra y al final son asesinados. (4)

- creemos tener un punto de partida inmejorable para desarrollar la inquietante problemática que Stoppard ha puesto en esta obra para que la "hagamos realidad" aprehensible.



Las siempre fecundas fuentes del autor quedan sugeridas en una de sus características y eruditas enumeraciones - aunque se exponga en clave paródica - por mediación de Moon, uno de los críticos, afectado por una torturante angustia existencial que constituye uno de los núcleos temáticos de la obra y que, significativamente, desemboca en el desenlace trágico de su muerte: "I will not attempt, to refrain from invoking the names of Kafka, Sartre, Shakespeare, St. Paul, Birkett, Pinero, Pirandello, Dante and Dorothy L. Sayers" (5). Todos estos antecedentes, y otros no mencionados explícitamente, subyacen en los contenidos de The Real Inspector Hound. De hecho, el existencialismo sartriano es el punto de arranque del continuo proceso de reflexión que define la actitud de Moon a lo largo de la obra. En este sentido, el angustiado Moon presenta unas claras coincidencias con los dos personajes principales de Rosencrantz and Guildenstern Are Dead:

MOON: It is as if we only existed one at a time, combining to achieve continuity. I keep space warm for Higgs. My presence defines his absence, his absence confirms my presence, his presence precludes mine... (P. 10. Subrayado nuestro)

La referencialidad de la existencia individual a la de los demás, el existir en unicidad como algo imposible, encuentra en Stoppard una expresión asombrosamente fácil y sintetizadora que, posteriormente, llega a definir otro importante aspecto existencial: La continuidad experiencial del "ego". Sin embargo, la insistencia en la utilización de términos paródicos desorienta a la mayoría de los estu-

diosos de esta obra a la hora de penetrar en la intencionalidad del autor dada la comicidad expresiva que conlleva. La relación "ausencia-presencia" expresa, por otra parte, un sentido de subordinación contradictorio con el sentirse "uno mismo" de una forma permanente y constante:

MOON (sharply first, then starting to career...):  
It is merely that it is not enough to wax another's wane, to be held in reserve, to be on hand, on call, to step in or not at all; the substitute - the near offer - the temporary acting - for I am Moon, continuous Moon, in my own shoes, Moon in June, April, September and no member of the human race keeps warm my bit of space. (p. 19. Subrayados nuestros)

El proceso mental de Moon le conduce a una toma de conciencia se su propia identidad, definida muy acertadamente como "continuous" por una parte, y como "temporary acting" (6) por otra, destinada a la definitiva ausencia de la muerte. Stoppard, sutilmente, dirige a su personaje hacia un conocimiento profundo, y a su aceptación total, de la condición humana, al mismo tiempo que, premonitoriamente, hace surgir la idea de su desaparición como elemento preocupante que contrarresta sus fantasías dubitativas sobre la posibilidad de matar a Higgs, su "crítico" principal y "alter ego". Desde esta perspectiva, no resultan nada gratuitas las referencias críticas que se van deslizado a lo largo del discurso que mantienen Moon y Birdboot, el segundo crítico presente, sobre el desarrollo escénico de la obra que contemplan y cuyo autor - no lo olvidemos - es el propio Stoppard. La posibilidad de realizar una lectura me-

tafísico-transcendente de The Real Inspector Hound es apuntada por el dramaturgo que, aunque se refiera a su propia obra, no escatima ninguna de sus ironías ni debilita la fuerza de su parodia:

MOON: ... There are moments, ... , when the play, if we can call it that, and I think on balance we can, aligns itself uncompromisingly on the side of life. JE SUIS, it seems to be saying, ERGO SUM. But is that enough? I think we are entitled to ask. For what in fact is the play concerned with? It is my belief that here we are concerned with what I have referred to elsewhere as the nature of identity. (p. 28. Subrayados nuestros)

Si bien Moon resulta ser un personaje inquietante, plagado de dudas e interrogantes sobre su existir, sus reflexiones - auténtico "monólogo interior escenificado" - tienen una proyección universal aplicable a todo el género humano y que, igualmente, encontraremos en Rosencrantz and Guildenstern Are Dead. Así, mientras Birdboot expresa unas opiniones fundamentalmente técnicas sobre la obra que contempla con un lenguaje magistralmente profesional (no se debe olvidar que Stoppard ejerció la crítica teatral durante mucho tiempo) -

BIRDBOOT (clears throat): It is at this point that the play for me comes alive. The ground work has been well and truly laid, and the author has taken the trouble to learn from the masters of the genre. He has created a real situation, and few will doubt his ability to resolve it with a startling denouement... it has a beginning, a middle and I have no doubt it will prove to have an end. (p. 35. Subrayado nuestro)

- Moon continúa con sus meditaciones profundamente filosóficas, no carentes, como las de su colega, de una evi-

dente y distanciadora ironía:

MOON: If we examine this more closely, and I think close examination is the least tribute that this play deserves, I think we will find that within the austere framework of what is seen to be on one level a country-house week-end, and what a useful symbol, that is, the author has given us - yes, I will go so far - he has given us the human condition. (p. 36. Subrayados nuestros)

Además de su claro contenido irónico, creemos que nos debemos preguntar si no se encierran en estas palabras las claves de como le gustaría a Stoppard que se "leyera" su obra, sobre todo cuando anteriormente se ha producido una "interpretación" similar del significado profundo de la obra por parte de Moon y que constituye un perfecto resumen de uno de los sentidos que se le pueden dar, una vez que se ha superado la barrera paródica que supone el abstruso lenguaje crítico empleado:

MOON: Already in the opening stages we note the classic impact of the catalytic figure - the outsider - plunging through to the centre of an ordered world and setting up the disruptions - the shock waves - which unless I am mistaken, will strip these comfortable people - these crustaceans in the rock pool of society - strip them of their shells and leave them exposed as the trembling raw meat, which at heart, is all of us. (p. 19. Subrayado nuestro)

Nos parece particularmente acertada la imagen final propuesta por Stoppard sobre la naturaleza humana, una vez que se la ha desprovisto de todas las capas ("shells") individuales y sociales que la recubren. La presencia del "outsider" en una estructura social muy cerrada (como es

la simbolizada por el pequeño grupo reunido en la country-house) nos remite, por último, al otro aspecto temático esencial de The Real Inspector Hound: El carácter subsidiario de Moon, su condición de personaje secundario y, por lo tanto, superfluo, hecho que comparte con la inmensa mayoría de los hombres que no encuentran en sus vidas ningún tipo de protagonismo, encerrados como están en su anónima rutina. La alternativa de Moon, una "revolución" muy tempranamente expuesta, la describe nuestro personaje de una forma muy vibrante y apuntando - siempre paródicamente - hacia un mundo injusto y desequilibrado:

Sometimes I dream of revolution, a bloody 'coup d'état' by the second rank - troupes of actors slaughtered by their understudies, magicians sawn in half by indefatigably smiling glamour girls, cricket teams wiped out by marauding bands of twelfth men - I dream of champions chopped down by rabbit-punching sparring partners while eternal bridesmaids turn and rape the bridegrooms over the sausage rolls and parliamentary private secretaries plant bombs in the Minister's Humber - comedians die in provincial stages, robbed of feeds by mutely triumphant stooges - and march - an army of assistants and deputies, the seconds-in command, the runners-up, the right-hand-men - storming the palace gates wherein the second son has already mounted the throne having committed regicide with a croquet-mallet - stands-in of the world stand up! (p. 11. Subrayado nuestro)

El viejo grito revolucionario se ha convertido, paródicamente, en una llamada a la sublevación y toma del poder de todos los segundones del mundo. Sin embargo, el fin trágico de Moon a manos de su propio "second string critic" nos habla de la inviolabilidad de esa alternativa. Moon lo refleja así en su continua reflexión respecto a lo que él mismo representa para su correspondiente "stand in" Puckeridge.

Stoppard nos propone una disposición escénica - "the audience appear to be confronted by their own reflection in a huge mirror" (p. 9) - que puede interpretarse como una invitación a sentirnos implicados, a tomar parte, en todo aquello que sucede en el escenario. La ya aludida contraposición de espejos queda igualmente "reproducida" y utilizada en la misma acción dramática en la que encontramos dos partes muy similares pero escenificadas, "realizadas", por diferentes personajes con la lógica transformación reductora que se produce en la imagen reflejada de la imagen de otro espejo. De esta manera, Birboot y Moon se convertirán respectivamente en Simon Gayscone y Hound y viceversa. La continua alusión paródica a los estereotipados "thrillers" se resuelve finalmente en un ingenioso - y nada forzado - desenlace en el que Magnus, "the wheelchair-ridden half-brother of her ladyship's husband Lord Albert Muldoon who ten years ago went out for a walk on the cliffs and was never seen again", después de matar a Moon y Birdboot, nos revela su doble y "real" identidad:

MAGNUS: Yes! it is me, Albert! who lost his memory and joined the force, rising by merit to the rank of Inspector (Hound), his past blotted out - until fate cast him back into the home he left behind, back to the beautiful woman he had brought here as his girlish bride - in short, my darling, my memory has returned and your long wait is over!

CYNTHIA: Oh, Albert! (They embrace)

MOON (with a trace of admiration): Puckeridge... you cunning bastard (Moon dies). (p. 48)

El continuo juego doble de Stoppard con sus contenidos

e intenciones reales por una parte, y la sostenida forma paródica por otra, produce en principio una ambigüedad que hace que, por ejemplo, Brian M. Crossley, en uno de los estudios monográficos más completos sobre esta obra, se debata entre dos opiniones de muy diversa naturaleza al pensar primeramente en nuestro autor como en un Cervantes dispuesto a acabar con el género de los "whodunits" - "Stoppard repeatedly sets up the standard classical thriller situations with the deliberate intention of knocking them down" (7) - para posteriormente inclinarse por una decidida valoración de los elementos "metafísicos" de The Real Inspector Hound:

Lineal descendants of Rosencrantz and Guildenstern, Moon and Birdboot become finally involved in the action they too have been called to unravel... Moon is also more of a Cassandra-like figure than he realizes, ... he too will be a victim of his own prophecy... Moon and Birdboot are caught in an end-game situation in which they unwittingly implicate and condemn themselves. (8)

En todo esto no resulta difícil comprobar que en esta obra de un solo acto se encuentra perfectamente condensada una perfecta exposición de la temática "Hombre versus Destino" en la que indefectiblemente dos personajes van "en busca de su muerte" respondiendo al premonitorio cadaver que, presente desde el comienzo de la obra, juega un "papel" tan importante. Así lo parece entender en una acertada opinión que resume los dos polos contradictorios de The Real Inspector Hound, Benedict Nightingale, el cual coincide ampliamente con el análisis que hemos realizado en nuestro estudio:

The result, admittedly, is one of his slightest pieces, a work of comic whimsy rather than solid imagination; yet even it has serious implications. The two protagonists, like Rosencrantz and Guildenstern, are unable to sustain their detachment, but are insidiously drawn into a perilous situation outside their understanding or control. (9)

De todas maneras, no queremos insinuar bajo ningún aspecto que exista una unanimidad de la crítica al respecto. Como señala Oleg Kerensky al citar al propio Stoppard en una entrevista mantenida con Steve Grant en Time Out: "It's a matter of taste whether one says they (his plays) are wonderfully frivolous saddened by occasional seriousness, or whether there's a serious play irredeemably ruined by the frivolous side of this man's (Stoppard's) nature" (10). El mismo Kerensky parece incluirse entre los que no advierten la seriedad de The Real Inspector Hound al afirmar categóricamente que "it is emptier than them (Rosencrantz and Guildenstern and Enter a Free Man), not stimulating any particular thought or showing any great psychological insight; its parody, both of stage thrillers and of drama critics, is fairly obvious" (11). En este caso concreto, nos parece que Kerensky no capta adecuadamente lo que es una de las constantes características de la intencionalidad dramatúrgica de Stoppard que utiliza cualquier forma o género teatral por "infimo" que sea para, mediante su parodización, producir toda una serie de sugerencias - "serias" o "frívolas" - de acuerdo con la lectura que cada uno de sus espectadores pueda realizar. J. F. Dean es, precisamente y al contrario que Kerensky, de los estudiosos de la obra de Stoppard que, una vez advertida la presencia de diferentes niveles temáticos, investigan en lo que





podríamos llamar "deep structure", encontrando importantes significados:

On the second level, this self-consciousness gives rise to the play metaphor that draws the analogy between all men and actors and between life and stage. In Rosencrantz and Guildenstern, the play metaphor is implicit in the relationship between the title characters and the Tragedians; in The Real Inspector Hound, it appears when the drama critics change places with the actors. (12)

Debemos señalar que, curiosamente, esta breve obra contrapone las opiniones de los distintos críticos en bandos que, como ya se ha podido comprobar, aparecen en posiciones diametralmente opuestas. Una autoridad tan reconocida como la de Ronald Hayman, después de hacer una perfecta definición de la obra, se decanta por lo casi estrictamente paródico, desaprovechando unos planteamientos que, desde nuestro punto de vista, resultan extraordinariamente correctos:

The Real Inspector Hound could be described as a play outside a play. This time Stoppard is the author of both, which enables him to construct an even tighter interrelationship between the two levels of irreality. Once again he strips off a theatrical situation of all possibilities of passing itself off as anything but a theatrical situation, but this time he does not represent it as an image of the human condition. He concentrates on contriving an intricate and richly comic pattern which will allow plentiful opportunities to his talent for parody. (13)

Creemos haber demostrado que, en efecto, sí se encuentran en las peripecias crítico-escénicas de Moon y Birdboot suficientes elementos de reflexión sobre la "condición humana" (y su elemento más definitorio que es la muerte siempre

inevitable y nunca esperada) como para considerar The Real Inspector Hound como una obra intelectualmente "seria". Otra cuestión completamente distinta es lo que Stoppard entiende por "taste" a la hora de interpretar los contenidos presentes en sus obras. Nosotros nos limitaremos a preguntarnos si, a pesar de los "gustos" establecidos, se puede calificar correcta y exclusivamente de comedia una obra que encierra la muerte de unos personajes como consecuencia de la ambición que alienta en Puckeridge para ocupar el puesto de los compañeros que le anteceden en la escala profesional del periódico en el que trabaja. Desde luego, debe quedar muy claro que aceptamos la posibilidad de emitir opiniones en sentido contrario tal como hace Jim Hunter - "a one-act farce parodying country-house whodunits and jaded theatre reviewing, the play has no intellectual pretensions" (14) - negando lo que hemos demostrado, aunque creemos que dicha postura es la consecuencia de entender y llevar la crítica literaria por unos senderos exclusivamente formalistas, más atentos a los detalles que a los contenidos profundos que se puedan ocultar tras lo superficialmente evidente. Por eso, nos identificamos con mucha mayor facilidad con opiniones como las de T. R. Whitaker que, después de una interesante exposición de las fuentes de The Real Inspector Hound, llega a unas conclusiones notablemente coincidentes con las que hemos expuesto:

... Stoppard has reluctantly pointed to the ostensible and hyperbolic logic of the play's world. Moon and Birdboot try to attain some 'presence' or 'identity' by means of merely role-playing. But such attempts, evident in their reviewer's jargon as in their narcissistic day dreams of professional or erotic success, must draw them irresistibly on to a final

'absence' or death. (15)

Esa irresistible succión del hombre por su destino es uno de los elementos que se encuentran en The Real Inspector Hound. La complejidad de lo que aparentemente puede entenderse como una obra frívola y menor (16), se convierte en un aliciente para el estudio de la obra de Stoppard al mismo tiempo que constituye una señal - para el que la quiera o pueda entender - de los múltiples, profundos y "serios" contenidos que nuestro autor pone en todo lo que escribe. Su compleja teorización dramática merece que a la hora de considerar críticamente sus obras, no nos fiemos en exceso de nuestros "gustos".

Notas:

- (1) Creemos que resulta particularmente acertada la portada de la obra editada por Faber & Faber (London, 1970) y que es una clara alusión al fenómeno señalado. Este motivo se utiliza también en la edición de The Real Thing: La realidad escénica crea otra realidad dramtúrgica que, posteriormente, vuelve a ser realidad escénica y así sucesivamente. Por nuestra parte y como espectadores, des de nuestra realidad contemplamos la realidad del mundo escénico de la que participamos como dialogantes silenciosos con las propuestas del autor a través de sus personajes. The Real Inspector Hound plantea una situación en que esas realidades entran en contacto, se confunden y llegan a crear otra realidad. Como veremos en su momento The Real Thing continúa la investigación de este supuesto.
- (2) Ruby Cohn, "Tom Stoppard: Light Drama and Dirges in Marriage" en Contemporary English Drama, ed. G. W. E. Bigsby, Edward Arnold, London, 1981, p. 104.
- (3) J. R. Taylor, The Second Wave, p. 105.
- (4) P. Hidalgo, La Ira y la Palabra (Teatro Inglés Actual), p. 105. Subrayado nuestro.
- (5) Tom Stoppard, The Real Inspector Hound, Faber & Faber, London, 1970, p. 36. Las citas subsiguientes de la obra son de esta edición por lo que sólo indicaremos el número de la página correspondiente.
- (6) La vida como drama desarrollado en el teatro del mundo posee unas raíces literarias que se remontan a la antigüedad clásica. Compárese, por ejemplo, el "temporary acting" de Stoppard con una de las "meditaciones" del emperador Marco Aurelio:

You are ejected... by Nature which brought you into it; just as when an actor is dismissed by the manager who engaged him, 'But I have played no more than three of the five acts'. Just so; in your drama of life, three acts are all the play. Its point of completeness is determined by him who formerly sanctioned your creation and today sanctions your dissolution".  
 Marcus Aurelius, Meditations, Penguin Books Ltd, 1969, p. 188.

- (7) Brian M. Crossley, "An Investigation of Stoppard's 'Hound' and 'Foot'", Modern Drama, XX, 1977, p. 80.
- (8) B. M Crossley, "An Investigation...", Modern Drama, p. 81.
- (9) B. Nightingale, An Introduction to fifty Modern Plays, p. 407. Subrayado nuestro.
- (10) O. Kerensky, The New British Drama, p. 155.
- (11) O. Kerensky, *ibid.*
- (12) J. F. Dean, Tom Stoppard: Comedy as a Moral Matrix, p. 14.
- (13) R. Hayman, Tom Stoppard, p. 69. Subrayados nuestros.
- (14) J. Hunter, Tom Stoppard's plays, p. 224. Subrayado nuestro.
- (15) T. R. Whitaker, Tom Stoppard, p. 70. Subrayados nuestros. Con respecto a las fuentes de The Real Inspector Hound, Whitaker establece la siguiente propuesta:
- ... it is hard to believe that Stoppard was unfamiliar with Pirandello's trilogy of the theatre which includes (in addition to Six Characters in Search of an Author) two plays that explore the magnetic and hypnotic attraction of role-playing.
- Más adelante añade:
- Stoppard has here (The Real Inspector Hound) used a parodic version of what was already the longest-running play in London: Agatha Christie's The Mousetrap.
- (16) La reposición de The Real Inspector Hound en Septiembre de 1985 dirigida por el propio Stoppard y su posterior representación en Francia (Théâtre de l'Europe) demuestran el interés que se ha ido produciendo por esta "petite fantaisie pirandellienne" de tan profundos significados.

### La difícil aprehensibilidad de lo real: After Magritte

El conocimiento final de la realidad y la forma de acceder a él parecen ser preocupaciones profundamente sentidas por Tom Stoppard. En esta dirección, After Magritte es una aportación interesantísima cuyo título ya hace, por sí mismo, toda una declaración de intenciones. ¿Qué entendemos por "after Magritte"? En principio se puede interpretar inmediatamente como el evidente "según Magritte". Esta acepción nos lleva a los postulados teórico-estéticos del pintor surrealista belga que, por ejemplo, titulaba uno de sus cuadros en el que figuraba una pipa "ça ce n'est pas une pipe" paradoja que nos lleva a la implacable necesidad de aceptar que la representación de un objeto "nunca puede ser el objeto en sí". ¿Es ésta la clave a la que nos quiere conducir nuestro autor? Para nosotros resulta evidente y, aunque nuestra respuesta pueda parecer muy precipitada, en After Magritte se encuentra, evidentemente, algo más que "una broma surrealista que consigue entretener" (1).

Magritte, que llegó a establecer dieciocho principios sobre las relaciones entre los objetos, sus imágenes y sus nombres (2), es pues el punto de partida de esta "broma teatral" que para nosotros es una interesante reflexión sobre el problema de la percepción de la realidad al que se aplica, como señala Ronald Hayman, unos "principios magrittianos" que, entre otros, incluyen el hecho de que "similarity does not prove identity; that there is no logic of causality between things, images and names" (3).

Ahora bien, ¿No son precisamente estos principios los

que "no" informan la manera habitual que tenemos de asumir la realidad mediante categorías y etiquetas nominales según las cuales confundimos las experiencias con sus formulaciones? Si esto es así, la consecuencia que de ello se deriva sería - es - una desinformación perceptiva y cognoscitiva que Stoppard se propone desmontar. Como muy bien dice Pilar Hidalgo, nuestro autor utiliza

...una fantasía que no crea un mundo distinto al de la realidad sino que se funde con la realidad misma. El método de Stoppard consiste en presentar una situación absurda (valiéndose para ello de "claves visuales") y luego ir demostrando que cada cosa tenía su razón de ser. (4)

Por nuestra parte nos inclinamos por una interpretación, según la cual, After Magritte intenta ser un ejemplo "casi didáctico" con el que se demuestra un proceso de desmontaje de una ficción perceptiva, absurda a primera vista, y que, sin embargo, posee una lógica interna muy coherente para su motivación. En este sentido, la síntesis de formulación que hace Ronald Hayman nos parece extraordinariamente afortunada a la hora de enfocar la comprensión de esta obra como un "riddle" escénico desarrollado en dos niveles diferentes:

After Magritte is structured around the creation and solution of two mysteries: the visual riddle presented by the opening stage picture and the other visual riddle which is presented not in visual but in verbal terms. (5)

De hecho, la obra en sí misma no es sino un constante

debate en el que se van contraponiendo siete explicaciones dando versiones distintas de lo que cada uno de los personajes contemplaron una mañana al abandonar la Tate Gallery adonde se habían dirigido para visitar una exposición de Magritte. Estas contraposiciones de lo que creyeron ver cuando el acontecimiento fue obviamente único aunque las interpretaciones sean diversas, no son sino la corroboración de lo que anteriormente hemos apuntado. De todas formas, la riqueza de After Magritte no queda agotada en esta discusión sobre lo que realmente se percibió, sino que, paralelamente, la obra se constituye en un claro ejemplo del proceso según el cual se puede producir una situación insólita - considerada desde el exterior - y que, sin embargo, ha tenido una génesis perfectamente coherente. Si el cuadro inicial -

Most of the furniture is stacked up against the street door in a sort of barricade... the pile includes a settee, two comfortable chairs, a TV set, a cupboard and a wind-up gramophone with an old-fashioned horn...MOTHER is lying on her back on the ironing board... A white bath towel covers her from ankle to chin. Her head... concealed in a tight-fitting black rubber bathing cap. A black bowler... on her stomach... THELMA HARRIS is dressed in a full-length ballgown... her silver shoes are not on her feet... (she) is discovered on her hands and feet... REGINALD HARRIS is standing on the wooden chair. His torso is bare, but underneath his thigh-length green rubber fishing waders he wears his black evening dress trousers ... Gazing at this... is a uniformed Police Constable (HOLMES). (6)

- ha desaparecido cuando el citado Holmes llega acompañado de su superior, el inspector Foot, veremos como Stoppard va a ir desarrollando a lo largo de la obra un segundo "tableau" que tendrá unas características tan absur-



das como el primero:

- (1) MOTHER, standing on her good foot only, on the wooden chair which is placed on the table; a woolen sock on one hand; playing the tuba.
- (2) Lightshade, slowly descending towards the table.
- (3) FOOT, with one bare foot, sunglasses, eating banana.
- (4) Fruit basket, slowly ascending.
- (5) HARRIS, gowned, blindfolded with a cushion cover over his head, arms outstretched, on one leg, counting.
- THELMA, in underwear, crawling around the table, scanning the floor and sniffing.
- HOLMES recoils into paralysis. (pp. 46-47)

La diferencia entre estos dos "cuadros" consiste en que tal cúmulo de absurdidades se ha ido "realizando" en el segundo caso ante nuestros ojos de espectadores por lo que, in directamente, somos hábilmente interpelados sobre nuestra hipotética incomprensión con respecto a la génesis del primero tal como parece sugerir Foot al exigirle a su subordinado: "Well, Constable, I think you owe us all an explanation" (p. 47). La perplejidad final de Holmes es análoga a la nuestra ante la situación inicial propuesta por Stoppard y que no éramos capaces de interpretar: "The play has passed from absurdity to normality and back to a different absurdity; and everything can be explained" (7). Sin embargo, como igualmente señala Jim Hunter, no debemos aceptar demasiado precipitadamente "the obvious message that things are often not what they appear to be" (8), para poder considerar unas interpretaciones menos inmediatas que nos acerquen a un conocimiento de la realidad en sí misma y que puede ser mucho más compleja y difícil de aprehender de lo que podemos suponer, tópicamente,

a primera vista.

After Magritte es, en definitiva, un ejercicio en la búsqueda de la razón o de las razones perdidas. Harris es el personaje que lanza ese desafío: "There is obviously a perfectly logical reason for everything" (p. 32). La dificultad radica en lo que, inteligentemente, señala Irving Wardle en su crítica de esta obra en The Times:

You see the author at full stretch when the police burst in and embark on a lunatic investigation involving four characters who all see the facts in a totally different light. (9)

De hecho, la luz, la iluminación como metáfora evidente del conocimiento, está presente a lo largo de todo el desarrollo de una obra que, por así decirlo, es eminentemente "escénica", subrayando con distintas alternativas de oscuridad - un poco al modo de un prestidigitador que prepara sus trucos - las distintas fases del proceso de adquisición de conocimiento. Así, asistimos a sucesivos apagones que se producen en esa búsqueda de explicitación de lo que, otra vez Harris, insiste en que sea "sólo lo que se vió":

"The bulb in the bathroom is gone again"(p. 23).

"Can we have the top light on?"

- "There's no bulb".

- "Get the bulb from the bathroom".

- "It's gone again".

- "Well, get any bulb! - quickly!" (p. 42).

"Can we have some light?" (p. 43).

(Black out as FOOT extracts the bulb) (p. 45).

- "Lights! (p. 46)

La luz y su aproximación a ella van puntuando una situación que, básicamente entendida, es de incomunicación e in-comunicabilidad entre los distintos personajes, como así lo destacan las diversas referencias que hacen acerca de la inutilidad del lenguaje. Thelma, por ejemplo y justo al comienzo de la obra, establece una formulación muy categórica que subraya el antagonismo que siente con respecto a su marido: "There's no need to use language. That's what I always say" (p. 11. Subrayados nuestros). Más tarde, volverá a insistir sobre la misma cuestión ante la continua sucesión de malentendidos: "Now there's no need to use language" (p. 15).

Estos planteamientos, que suponen unas profundas consideraciones lingüísticas, conducen a lo que Ronald Hayman explica como un mecanismo mediante el cual "the dialogue proceeds very funnily to provide explanations for everything we have seen" (10). Esta formulación supone todo un punto de coincidencia para muy diversos críticos que, como Benedict Nightingale, están de acuerdo que en After Magritte "visual oddities are then given a rational logical explanation" (11). En esta aceptación casi generalizada, tenemos que señalar la contradicción existente entre un primer juicio que establece John Russell Taylor al incluirla en una serie de obras que define como "comedies" y el que, por otra parte, le conceda la característica de poseer "at least a touch of that metaphysical unease which is Stoppard's trademark" (12). Sin embargo, a la hora de enjuiciar finalmente esta obra en la que admite que "the apparent surrealist absurdities of the action are not purely arbitrary" (13), acaba por emitir un veredicto, excesivamente tajante a nuestro entender, respec-

to a la intencionalidad de Stoppard:

In the case of After Magritte the intention was to do no more than divert and tease a lunch-time audience for forty minutes, and that it did quite splendidly. (14)

La difícil ambigüedad dramática de nuestro autor sigue ofreciendo un campo abonado para la dificultad definitoria de los teóricos teatrales a la hora de pronunciarse por su "frivolidad" o su "intelectualismo". Para nosotros la cuestión pasa, inevitablemente, por entender que la síntesis entre estos dos elementos es esencial para alcanzar una comprensión adecuada del teatro de Stoppard como genial combinación de conceptos para superar las categorizaciones existentes. De esta manera lo parece entender Crossley al emitir su opinión sobre esta obra en el interesante ensayo anteriormente mencionado:

After Magritte is more than a well-made play, and although the timing may be perfect, the crazy clockwork is deliberately exposed. The props serve multiple purposes: overworked and juxtaposed incongruously they function as a challenge to our well-made sense of perception and flaunt our conditioned responses to the conventions of theatre. (15)

Creemos no equivocarnos al afirmar que en el transcurso del tiempo se ha ido decantando una opinión generalizada que se inclina por una valoración positiva de After Magritte que descarta la trivialidad de esta obra. En el teatro de Stoppard, la intrascendencia de lo frívolo no es sino un recurso o un factor escénico para alcanzar una finalidad

que va más allá de esa "comicidad" superficial en la que solo unos pocos se han quedado detenidos. Un claro ejemplo de apreciación positiva es el de Joan F. Dean que cree encontrar en After Magritte "some crucial distinctions between Stoppard and the absurdists" (16), para posteriormente cifrarlas en que:

The principal ironies of the plot revolve around the fact that rather than playing out absurd roles or behaving in unmotivated ways, Mother, Reginald and Thelma are creatures who completely rely on logic and causality. (17)

Con esto llegamos a lo que puede ser la formulación definitiva de la intencionalidad de esta obra en el sentido de que, después de haber contemplado todo su desarrollo, estamos en condiciones de afirmar que poseemos las claves que dan lugar a tan "estrambótico" y misterioso espectáculo.

Con After Magritte llegamos a la conclusión de que se nos ha propuesto una auténtica indagación que nos ha permitido llegar al conocimiento de una realidad que, originalmente, se nos había presentado como absurda. El resultado es que, como apunta Ruby Cohn, "we are in rational control of the incongruous scene" (18). Una escena que, como muy acertadamente nos recuerda Whitaker, reproduce en su disposición final de los personajes otro cuadro de Magritte, "L'assassin menacé", en el que todas las figuras tienen el mismo rostro: "it is the painter inviting us to join him in confessing our multiple roles as murderer, victim, agent of justice and voyeur" (19). En el caso de la obra de Stoppard no podemos identificarnos exactamente con esa propuesta pero sí entende

mos que sus "tableaux" son algo más que meros "riddles" para nuestro entretenimiento. De hecho, pasan a convertirse en una invitación para que nos impliquemos en la investigación que se efectúa sobre una realidad que tan paradójicamente se puede presentar. No nos podemos contentar con nuestro papel de espectadores; debemos lanzarnos a una "exploration of the antinomies that haunt our accounts of perception" (20) y asumir una función dramática en la que la comprensión resultante sea la consecuencia de la labor "creativa" que hemos realizado. La sucesión, anteriormente señalada, de luz/conocimiento, sombra/ignorancia que dependía del delicado equilibrio del contrapeso de la lámpara también se producirá en nosotros mismos en cuanto sepamos combinar nuestra supuesta pasividad de espectadores con su opuesto de inteligencia activa para que nos conduzcan a lograr la difícil aprehensibilidad de lo real en las obras de Tom Stoppard.

Notas:

- (1) Pilar Hidalgo, La Ira y la Palabra, p. 107. Aunque esta opinión se encuentra en el estudio que la autora dedica a esta obra, su extensión y profundidad indican que también considera After Magritte como una contribución muy significativa del teatro de Stoppard como se puede comprobar en una cita que recogemos posteriormente.
- (2) "Sometimes the name of an object takes the name of an image... An object never fulfils the same function as its name or image". Ronald Hayman, Tom Stoppard, p. 83.
- (3) R. Hayman, Tom Stoppard, p. 87.
- (4) P. Hidalgo, La Ira y la Palabra, p. 105.
- (5) R. Hayman, Tom Stoppard, p. 86.
- (6) Tom Stoppard, After Magritte, Faber & Faber, London, 1971, pp. 9-11. Las citas subsiguientes se harán con referencia a esta edición por lo que sólo mencionaremos el número de la página correspondiente.
- (7) Jim Hunter, Tom Stoppard's Plays, p. 225.
- (8) J. Hunter, p. 226.
- (9) Irving Wardle, "Stoppard's After Magritte", The Times, 15 April, 1970.
- (10) R. Hayman, British Theatre since 1955, p. 42.
- (11) B. Nightingale, An Introduction to Fifty Modern British Plays, p. 407.

- (12) J. R. Taylor, The Second Wave, p. 102.
- (13) J. R. Taylor, The Second Wave, p. 106.
- (14) J. R. Taylor, ibid.
- (15) Brian M. Crossley, "An Investigation...", Modern Drama, p. 84. Subrayados nuestros.
- (16) J. F. Dean, Tom Stoppard. Comedy as a Moral Matrix, p. 50.
- (17) J. F. Dean, Tom Stoppard..., p. 51.
- (18) R. Cohn, "Tom Stoppard: Light Drama and Dirges in Marriage", en Contemporary English Drama, p. 110.
- (19) T. R. Whitaker, Tom Stoppard, p. 76.
- (20) T. R. Whitaker, p. 78.



La deformación de la realidad en el tiempo: Where Are They  
Now?

•

Parece evidente que el tiempo se puede considerar como uno de los aspectos de la realidad observable que, unido a al espacio, nos proporciona una especie de matriz en la que llegamos a ser conscientes del desarrollo de los acontecimientos. Por lo tanto, además de ser utilizado como categoría filosófica con la que elaboramos nuestro concepto propio de realidad - de lo que es real y como tal de cuando acontece - también posee la característica de ser una de las facetas de nuestra consciencia de las experiencias físicas que se producen a lo largo de nuestra existencia y también, como no, de las psíquicas. La constatación de un tiempo real y otro ilusorio, las distintas teorías y conceptualizaciones del tiempo, desde la hindú a la griega, o las ideas de Kant, Bergson o Husserl, son sólo manifestaciones de lo que la ciencia física ha establecido como un hecho real y que es la relativización de su flujo en función del estado de movimiento del observador. De todas maneras, y sin tener que acudir a estas profundas consideraciones, podemos comprobar como el efecto modificador de las experiencias que posee el tiempo es reconocida común y generalizadamente. El hecho de que el fluir del tiempo sea unidireccional hace que la reproducción de cualquier vivencia por medio del recuerdo, suponga una marcha atrás hacia algo que ya es imposible de revivir y que, consecuentemente, queda sometido a las alteraciones que introduce el olvido y los cambios que se han producido en el

"recordante" durante el tránsito comprendido entre la situación original y aquella desde la que se rememora. Por otra parte, y dada la naturaleza subjetiva de esa experiencia (constatable en la creciente brevedad con la que parecen desarrollarse los acontecimientos en la vida de las personas), no parece muy descabellado el afirmar que, a la hora de reconstruir una experiencia pasada, se produce una "pérdida de realidad" que se acentúa cuantitativamente en función del periodo de tiempo transcurrido y de la voluntad, más o menos consciente, que ponga el sujeto en el acto de recordar.

La conocida formulación "Time is the great healer" refleja una experiencia muy corriente que se ve confirmada por estudios psicológicos que demuestran la existencia de mecanismos inconscientes que "hacen" olvidar lo negativo de nuestras existencias, aunque pueda quedar "recordado" a nivel inconsciente. El aforismo clásico, "Tempus fugit", es otro reflejo de lo que la ciencia psicológica moderna ha demostrado ser una realidad coherente y lógica. En nuestro devenir en el tiempo, los periodos transcurridos se van relativizando con respecto al total del tiempo vivido; por ejemplo, para un niño de dos años, un año representa la mitad de su vida, mientras que para un adulto de cuarenta sólo significa 1/40 de la suya. Lo vivido en unos momentos determinados queda, como se puede ver, condenado a sufrir unas deformaciones que enmascaran su realidad y que Stoppard presenta de una manera muy compleja como núcleo temático central de una serie de obras que tienen su origen en If You're Glad I'll Be Frank y su culminación en esa maravillosa dramatiza

sobre la realidad del binomio recuerdo-olvido que es Travesties. Pero si podemos afirmar que Travesties alcanza la perfección, ésta se debe a que su temática ya había sido experimentada previamente en unos esbozos en los que apunta la genialidad de su autor.

Nuestra calificación de "esbozos" responde a que se trata de dos cortas piezas dramáticas para la radio que exigían brevedad y concisión por lo que, lo apuntado en ellas, no alcanzará su pleno desarrollo hasta esa cima del teatro de Tom Stoppard que es Travesties. Where Are They Now? tiene una duración de unos treinta y cinco minutos y fue especialmente encargada por "School's Radio" (un programa de la B. B. C.), emitiéndose por vez primera el 28 de Enero de 1970. El título resulta significativo en sí mismo si consideramos las indicaciones de Tom Stoppard:

The play is set almost entirely in two inter-cut locations School Dinner (1945) and Old Boys' Dinner (1969). Part of the idea is to move between the two without using any of the familiar grammar or fading down and fading up; the action is continuous. For the sake of absolute clarity I have scored a line across the page where the location changes but the hope is that these points are in fact self-evident, both on the page and on the air. (1)

Preguntarse por dónde están los que ayer fueron niños, mientras nos enfrentamos a las personas adultas que transitoriamente son en la actualidad, significa, nada menos, que preguntarse por la existencia del tiempo como paso de una situación a otra; implica una referencia - precisamente por esa falta de separación - a la conocida exclamación de Pozzo en Waiting for Godot, "the same day, the same second", que

resume toda existencia ya que no es posible descomponerla en segmentos definidos y concretos de tiempo. Por lo tanto, esa intención de Stoppard de presentar dos situaciones tan distantes - y tan "próximas" - como si fueran inmediatas y continuas, pretende expresar una profunda significación filosófica sobre el devenir en el tiempo que consideramos muy acertada. Desde luego, esa intencionalidad va más allá del conciso criterio (muy simplificador) de Benedict Nightingale y con el que quiere corroborar su idea de que el teatro de Stoppard es, casi siempre, "very amusing":

Even the short Where Are They Now (1970), which takes an unwontedly resentful view of its subject, British Private education, has a good deal of fun at the expense of schoolmasters, school slang and so on. (2)

Una vez más, la ambigüedad de las producciones dramáticas de Stoppard puede, como se ve, inducir a una conclusión precipitada y unilateral como comprobamos igualmente en el caso de Whitaker que sólo ve en esta obra una especie de campo de experimentación de la técnica de "flashbacks" para desarrollarla, amplia y definitivamente, en Travesties. Por su parte, Ronald Hayman la entiende en clave de "first draft for Artist Descending a Staircase", sin apreciar que no obstante su brevedad, Where Are They Now? contiene una profunda simbología en el marco de su característica complejidad estructural. Pero en esta obra encontramos todavía algo más; primeramente es de destacar la capacidad de reproducir fielmente (aunque sea en forma de parodia) el "public school slang", cuestión a la que, en este caso, no es ajena

su educación en el elitista colegio de Pocklington que le permite reflejar - y recrear paródicamente - una de esas jergas exclusivistas que caracterizan y definen un estatus socialmente alto en el Reino Unido. El contenido autobiográfico de esta obra le proporciona un interés especial que, por otra parte, se complementa con el análisis sutil de una institución tan importante para el mantenimiento del "Establishment" como son los "Public Schools" en su función reproductora de comportamientos e ideología.

La "Old Boys' Dinner" es, en este sentido, un instrumento importante para la constatación de los progresos y triunfos en esa carrera que ha sido definida muy certeramente como "rat-race" de los antiguos alumnos del colegio. Stoppard reúne en esa cena/cita de 1969 a tres de ellos, Marks, Brindley y Gale, que se encuentran en posiciones ya consolidadas por sus mayores o menores éxitos profesionales, en una edad tan característica como es la que antecede a la cuarentena. En la cena también están presentes un viejo profesor, Dobson, de unos setenta años de edad, que da continuidad institucional al espíritu del colegio mediante el ejercicio de la memoria histórica y otro ex-alumno, recién salido, Crawford, de dieciocho años, que representa la prolongación actualizada y renovada de los viejos valores que, a su vez, ya anuncian su proyección ulterior en el hecho de que Marks haya enviado a su hijo de once años al mismo centro en el que cursó sus estudios. El grupo de personajes centrales se completa con un "intruso", Jenkins, anciano de unos setenta años, que además de ser una fuente inagotable de malentendidos con sus correspondientes situaciones cómicas, encarna

una importante función emblemática que representa la extensión e identidad de un sistema que, aunque dividido en instituciones diferentes, posee tal grado de organización y uniformidad que hace que dichas instituciones, sus valores, sus ideas y hasta casi sus rutinas, sean intercambiables y apenas diferenciables las unas de las otras. Por último, el "Headmaster", máxima encarnación del sistema, hombre ya anciano, actúa como punto de referencia, orden, autoridad y continuidad de un mundo absolutamente conservador que quiere perpetuarse y para lo que sólo está dispuesto a aceptar aquellas innovaciones que sean asimilables e imprescindibles.

Ese comportamiento que es característico de toda élite privilegiada defiende unos valores francamente reaccionarios tal como se resumen en el himno del colegio "Onward Christian Soldiers": La bandera británica, la "Union Jack", "todavía" flameando sobre todo el mundo; el ideal representado por el binomio "Queen and Country" y un imperialismo obsoleto e inviable en los tiempos actuales, son el resumen de un ideario que fue y aún es firmemente inculcado en generación tras generación de "fellow Hovians". La comida anual se celebra, precisamente, para constatar el grado de preservación y progreso de dichos ideales. El "Headmaster", figura que Stoppard concibe como intercambiable en las dos situaciones, es el encargado de imponer la disciplina en una de las conmemoraciones en forma de "flashback" y, además, de hacer de oficiante supremo en la apoteosis anual de la "Ruling Class", pronunciando el panegírico de los difuntos por una parte y ensalzando los triunfos de los buenos y fieles servidores del "Establishment" por otra. Estas son, consecuentemente, las que el ca-

lifica de "happier news":

It is with great pride and pleasure that I am able to announce to you an item of news that has brought great honour to the School - namely that for services to national industry, Geoffrey Carson has been honoured by Her Majesty the Queen with the order of the British Empire. Congratulations, Carson Minor! (p. 76)

El éxito, llegar y hacerse con "a room at the top", se celebra y valora en función de lo que realmente determina: La consecución de una posición económica desahogada. Todos, incluido "the Reverend Jonathan Brindley", aceptan ese ideal como suprema aspiración de sus vidas. El humilde oficio religioso, pobre por definición - "as poor as a church mouse" - puede conducir a una renta de siete mil quinientas libras anuales en el caso de que, triunfando, se llegue a ser Arzobispo de Canterbury. De esa manera Brindley podría equiparse a sus compañeros de colegio que se encuentran "a cut above the average" lo cual llena de satisfacción a un Marks que exclama: "Most of us have done pretty well!".

En Where Are They Now?, el sistema no sólo queda representado por la figura del director. El grupo, además de gozar de la compañía de Dobson (típico profesor británico a lo Mr Chips, rebosante de flema e ironía), esperaba la presencia de Jenkins "the French", auténtica "bête noire" de los tiempos escolares del trío protagonista cuando se llamaban con los mote de "Harpo" (Marks), "Chico" (Brindley) y Groucho (Gale). El profesor Jenkins personificaba la función represiva del sistema con toda la crueldad que implica el ejercer la violencia sobre adolescentes indefensos que debían

debían aceptar el castigo corporal del "caning", como lo hace el joven Marks según se refleja en una de las reveladoras rememoraciones que efectúa Crawford, uno de los comensales, que es el último en incorporarse a la cena.

La muerte de Jenkins, "a master for twenty years, ... a tireless and selfless worker for the school", al ser mencionada por el director da lugar a que la tensión acumulada por Gale se desencadene. Primero se niega a levantarse durante el brindis, "I'm sitting down for Jenkins. We stood for Jenkins long enough", y luego, interrumpe el minuto de silencio con un airado discurso que quiere ser una respuesta a la recriminación que le hace Marks:

He never taught you anything either. He made us afraid... We walked into French like condemned men. We were too afraid to learn. All our energy went into ingratiating ourselves and deflecting his sadism on to our friends... Once when I was ill - itself an admission of some obscure failure, you will remember - I spent my time in the San feverishly keeping up with the French I had missed, using my brother's exercise book - he used to lend me it. One day he forgot to pick it up and found himself in a French lesson without any prep to hand in. Jenkins slapped him around for five minutes... What a stupid man! (p. 75)

Gale, que ha transformado su antiguo silencio en memoria histórica, denuncia la realidad de un pasado que el éxito actual pretende embellecer. Ahora Gale, "a journalist of considerable repute", es el elemento discordante e incómodo que hace que el director se lamente por la ruptura del "espíritu del Colegio" que implica su intervención. Sin embargo, la verdadera actitud de Gale al acudir a la "Old Boys' Dinner" está motivada por un ánimo investigador ya que quiere



re averiguar como era Jenkins en realidad para comprobar si había algún elemento de humanidad en aquella persona que sólo lo recordaba como un sádico, causante de infelicidades, y cuya muerte va a dejar como permanente dicho recuerdo:

I wanted to see if I'd got him right - if he had any other existence which might explain him... As it is, he'll have to go to my grave as I remember him. Still, perhaps he remembered me as a minor bully and a prig, which I was. (p. 76)

La acusación implica igualmente un reconocimiento de los propios defectos, es decir, de la propia realidad. Desde esa posición cualquier intento de evocar el pasado con complacencia va a ser contestado contundentemente por Gale que, en el transcurso del tiempo, se ha convertido en defensor de los derechos a una felicidad que, según él, sólo se puede producir en la infancia y de la que él se vió violentamente despojado. Gale no admite la sugerencia de Marks de que "it wasn't all like that, Groucho (recuérdese que era el mote colegial de Gale). We had good times"; su descripción del proceso de privación de felicidad constiuye uno de los momentos culminantes de Where Are They Now? que, aquí, alcanza un sorprendente lirismo con el que Stoppard profundiza en las características de su personaje. En todo ello, se encuentra la confrontación de dos concepciones del mundo, de dos formas de entender el recuerdo del tiempo indefectiblemente perdido. Pero Stoppard no abandona en ningún momento su voluntad para hacer un planteamiento de acuerdo con su sentido de la "high comedy of ideas", e introduce las bases del malentendido cómico mediante otro Jenkins, un confundi-

do y anciano "old boy" que sólo en el momento de entonar los himnos colegiales se dará cuenta de que se encuentra en la cena del Hove y no en la de la Oakleigh House for the Sons of Merchant Seamen's Widows. Este personaje es un perfecto estereotipo de conocido clisé de la "merry old England" que actúa como portavoz de los valores tradicionales y que en uno de sus nostálgicos parlamentos formula la pregunta que da título a esta obra y cuya respuesta se encuentra en el proceso de ida y vuelta entre el pasado y el "presente", y viceversa, tan magistralmente diseñado por Tom Stoppard

Oh yes... where are they now, the snows of yester-year? Life was simpler then. And England was such a pretty place. I swear people were nicer. I don't remember such desperation over... winning the next trick. Yes, the old school was damned good to me. And it was all pasture-land then, you know. On long summer evenings when we were all in bed and almost asleep, we'd hear the farmer's boy on the hill, calling the cattle home... God, yes. (p. 72. Subrayado nuestro).

La visión idealizada de una Inglaterra pastoral, bucólica, contrasta radicalmente con la situación presente caracterizada por una palabra tan significativa como "desperation", esa desesperación provocada por la loca carrera competitiva que también aparecía en Albert's Bridge y en A Separate Peace. La evocación de Jenkins crea una atmósfera histórica que clama por un regreso imposible a un mundo que tampoco existió en la realidad. Si Marks - que quiere perpetuar sus sueños mandando a su hijo a estudiar al Hoves - exclama: "Happiest days of my life, to coin a phrase!", Gale, en perfecta antítesis, como si se encontrara "al otro lado del espejo" y empezando con una parodia de las mismas palabras de

de Jenkins, desmonta aquella sucesión de sueños con un lenguaje que pone en evidencia la naturaleza fabuladora de aquel discurso idealista e idealizado:

Oh yes, the snows of yesteryear.. (Agonized). Where were they then? Oh, where the Fat Owl of the Remove, where the incorruptible Steerforth? Where the Harrow match and your best friend's beribboned sister? Whither Mr Chips. Oh no, it's farewell to the radiators and the punishable whisper, cheerio to the uncomprehending trudge through Macbeth and sunbeams defined by chalkdust, the sense of loss in the fruit cake sent from home, the counted days, the hollow fear of inconsiderable matters, the hand raised in bluff - Sir, sir, me sir! (p. 76. Subrayados del autor)

"Punishable whisper", "the sense of loss", "the hollow fear": Stoppard logra una enorme capacidad de evocación de los días escolares que, en este caso, sí conecta con una realidad que, desde nuestras situaciones específicas y diferentes, podemos reconocer. Son los días que podemos identificar en una película como If... de Lindsay Anderson y que han dejado su huella indeleble en tantas generaciones de jóvenes que han pasado por las aulas de los Public Schools tal como refleja Ian Gibson en The English Vice. Precisamente por eso, por ser consciente de los traumas arrastrados y de las frustraciones acumuladas, Gale reacciona con indignación al enterarse de que Marks ha enviado a su hijo al mismo colegio. Su indignación no es particularista sino que adquiere tonos universales - "I wish there was a way to let small boys know that it doesn't really matter" - al referirse a esas "momentous trivialities and tiny desolations" que definen la vida escolar y que, como comentábamos anteriormente, cercenan, se-

gún Gale, cualquier posible felicidad:

And childhood is last chance Gulch for happiness.  
 After that, you know too much, I remember once - I  
 was seven, my first term at prep school - I remember  
 walking down one of the corridors, trailing my  
 finger along a raised edge along the wall, and I  
 was suddenly totally happy, not elated or  
 particularly pleased, or anything like that - I  
mean I experienced happiness as a state of being:  
 everywhere I looked, in my mind, 'nothing was wrong'.  
 You never get that back when you grow up; it's a  
 condition of maturity that almost 'everything' is  
 wrong, 'all the time', and happiness is a borrowed  
 word for something else - a passing change of emphasis.  
 .... Maturity is a high price to pay for growing up.  
 (p. 77. Subrayado nuestro)

En un mundo que hace imposible "la conquista de la felicidad" y en el que la pérdida de la inocencia resulta definitiva una vez abandonada la infancia, Gale denuncia la enorme cuantía de "the price" que se debe pagar por participar en la "rat race" con unos tonos realistas y millerianos que nos recuerdan la influencia que tuvo el autor americano sobre Tom Stoppard y que ya destacamos en Enter a Free Man. Este tono realista y sancionador es el que perdura. Es el final de otra investigación aunque la obra se cierre con el canto del himno Hoviano que ya no puede acallar las otras voces - la otra voz - que hemos oído por mucho "Queen and Country" que se pretexto. El hecho de que por primera y única vez se produzca un "cross-fade" mientras se entona el cántico para abrirnos a la posibilidad de la felicidad de Gale - "It is a day he has forgotten, but clearly he was very happy" - sólo nos remite a "un día" en el que la felicidad se produjo, a pesar del sistema, y gracias a la secreta hermandad de sufrimiento que constituía el mundo clandestino, pero real, de los escolares. Estamos de acuerdo

en consecuencia con la opinión que Jim Hunter formula sobre esta obra:

Where Are They Now? travesties (with distinct restraint, as if aware that attacks on public school sentimentality are themselves something of a literary cliché) an Old Boy' Reunion Dinner. (3)

Pero añadiremos que en este proceso de travestismo se produce la revelación de una realidad que ocultaban los viejos ropajes de una ideología conservadora. Hove es un prototipo de lo que todos pensamos que debe ser una Public School británica y lo que consigue Stoppard con su obra es que descubramos lo que se encuentra debajo de esos mantos tradicionales e impresionantes que invisten a dichas instituciones con un prestigio apriorístico que no resiste la certera crítica que, por ejemplo, hace Gale. De esta forma alcanzamos una comprensión más completa y perfecta de lo que ocultan esos centros educativos que Where Are They Now?, con su combinación perfecta de "extreme seriousness and outrageous comedy" (4), nos llega a mostrar con toda claridad gracias, entre otras cosas, a la enorme carga paródica que conlleva.

Notas:

- (1) Tom Stoppard, Artist Descending a Staircase & Where Are They Now? (Two Plays for Radio), Faber & Faber, London, 1973, p. 61. Las citas siguientes de esta obra pertenecen a esta edición por lo que sólo señalaremos el número de la página correspondiente.
- (2) B. Nightingale, An Introduction to Fifty Modern Plays, p. 406.
- (3) J. Hunter, Tom Stoppard's Plays, p. 151.
- (4) La valoración de Where Are They Now? por parte de Ronald Hayman es altamente positiva. Sólo pone la siguiente objeción:  
  
The near-lyrical nostalgia assorts rather oddly with the Eliot pastiche. Certainly there is a degree of irony and the self-conscious literariness is intended to be self-deflating, but the resultant attitude is less well defined than usual in Stoppard. Extreme seriousness and outrageous comedy have not quite joined hands. R. Hayman, Tom Stoppard, p. 91.

Artist Descending a Staircase: El Arte como objeto de investigación dramática.

A lo largo de su producción teatral Tom Stoppard ha demostrado una clara preocupación por utilizar los distintos medios de comunicación, produciendo piezas notables para la radio primero y después para la televisión. La influencia de Samuel Beckett en este campo resulta evidente aunque la temática y el enfoque de nuestro autor resulten más "realistas" lo cual le diferencia nitidamente del genial irlandés.

Artist Descending a Staircase es una de sus obras para la radio que posee mayor importancia. Emitida por la B. B. C. Radio 3 el 14 de Noviembre de 1972, constituye un claro precedente de Travesties, la obra cumbre de teatro de Tom Stoppard. Si bien en una primera aproximación se podría pensar que Artist... es otro de los "thrillers" paródicos a los que ya estamos acostumbrados dada su personalísima interpretación de lo que es un "whodunit", pensamos junto con Jeremy Rundall que "the real point is a metaphysical one - what is the nature of Truth?" (1), siempre que se entienda como "Verdad lo que realmente acontece o lo que, en realidad, constituye el objeto de nuestras observaciones, actuaciones y experiencias. Por otra parte, en esta obra nos encontramos lo que ya hemos definido como una de las características más importantes de teatro de Stoppard y que es su magistral utilización del lenguaje. En este aspecto coincidimos con la apreciación de Sean Day-Lewis que considera que "Stoppard's greatest asset is his delight in the eccentricities and possibilities of the English Language" (2). Una tercera cues

ción que ha cautivado la atención e interés de los diversos críticos y estudiosos de Artist Descending a Staircase es su elaborada estructura que el propio Stoppard explica de la siguiente manera:

There are eleven scenes. The play begins in the here-and-now; the next five scenes are each a flashback from the previous scene; the seventh, eighth, ninth, tenth and eleventh scenes are, respectively, continuations of the fifth, fourth, third, second and first. So the play is set temporally in six parts, in the sequence ABCDEF-EDCBA:  
 A = here and now,  
 B = a couple of hours ago,  
 C = last week,  
 D = 1920,  
 E . 1914. (3)

Lo interesante de esta disposición reside en que la distribución de las secuencias temporales adopta una estructura en forma de "V" en la que se produce una especie de descenso investigador desde el presente (un "here-and-now" aplicable universalmente a cualquier momento) hacia las profundidades de un pasado en el que, no casualmente, nos encontramos un mundo en el que se desarrolla la Primera Guerra Mundial con todo lo que conlleva de horror y de caos. A grandes rasgos podemos decir que se producen tres procesos investigadores paralelos y simultáneos en los cuales se intenta dilucidar tres cuestiones diferentes: La de la muerte de Donner con la que se abre la escena inicial; la de la naturaleza del Arte y la de las vidas - en su sentido más amplio - de los personajes de Artist... que giran en torno a un incidente perdido en el tiempo y que, sin embargo, gravita de una forma determinante sobre ellas durante el amplio período cubier



to por una acción teatral que nos manifiesta los destinos individuales finales de tres personajes.

Significativamente, el desarrollo de Artist... nos devuelve a la situación inicial. Se trata de un viaje de ida y vuelta del presente al pasado; una marcha y un regreso a través de etapas diferentes que llegan a explicar la situación presente a los espectadores sin que los protagonistas parezcan ser capaces de una percepción parecida de su realidad. Si en Where Are They Now? se establecía únicamente una relación entre dos "momentos" (1945 y 1969, exceptuando el castigo del joven Marks a cargo de Crawford), en Artist Descending a Staircase esta relación se complica extraordinariamente, indicándonos que todo lo presente no es sino el resultado de la compleja acumulación de todos los acontecimientos producidos con anterioridad y que han sido necesarios para que la actualidad se configure tal como es. Pilar Hidalgo coincide básicamente con esta interpretación cuando hace referencia a

su indagación de lo que significa ser artista y su interés por los movimientos de vanguardia (nosotros lo hemos denominado "investigación sobre la naturaleza del Arte") ... En la primera escena Beauchamp y Martello (de unos ochenta años de edad) tratan de descifrar el misterio de Donner (igualmente mencionado por nuestra parte). (4)

Beauchamp, Martello y Donner son los protagonistas de este viaje-a-ninguna-parte que es en definitiva Artist...; Hermanados por una larga vida dedicada al Arte, los tres forman una peculiar y elitista cofradía en la que todavía

conservan sus mote infantiles de rancio "Public School": Biscuit, Banjo y Mouse respectivamente. En esta singular asociación conviven en un estado de conflicto permanente y cotidiano al que están condenados por no saber aceptar el precio de soledad que implica la libertad personal y preferir pagar el tributo que supone la compañía recibida. Las disputas entre ellos poseen un carácter trivial y doméstico y las actitudes que adoptan aparecer como inequívocamente infantiles aunque en esa especie de juego en el que se encuentran involucrados se llegue a sugerir que sus diferencias podrían ser móviles suficientes que les llevarán a cometer un asesinato.

Éste es, precisamente, el punto de partida del primer proceso investigador que hemos señalado y que se prolonga durante toda la obra. La realidad de una muerte violenta (como cualquier otra realidad) da lugar a una serie de interpretaciones subjetivas que en este caso incluye la posibilidad de que sea un asesinato. Si tuviéramos que resumir el contenido del teatro de Stoppard estableceríamos que su núcleo central, su "esencia", consiste en atraer nuestra atención de espectadores hacia el hecho de que la realidad objetiva al ser sometida a un proceso de conocimiento se decanta en distintas posibilidades de interpretación subjetivas que raramente coinciden con lo que esa realidad es.

En Artist..., como ya hemos señalado con anterioridad, Stoppard desarrolla esta temática no sólo en lo que se refiere a la muerte de Donner, sino también al proceso de reflexión sobre la naturaleza del Arte concebido como in-

interpretación subjetiva de la realidad a la que se le concede un valor estético en función de teorizaciones diferentes, cuando no totalmente opuestas, pero que siempre suponen un proceso subjetivo de "valoración". En este caso da la impresión de que toda la discusión interna elaborada por Stoppard para definir su teatro teórica y artísticamente, aflorara en Artist Descending a Staircase para posteriormente culminar en Travesties. Sus pensamientos secretos se ponen de manifiesto a través del debate ("contradicting oneself") que sostienen sus personajes de modo que podamos reflexionar con ellos paralelamente y llegar a nuestras propias conclusiones. La propuesta estética encerrada en esta obra es abierta y corresponde al espectador decantarse por una "interpretación" concreta y, sobre todo, suya propia, no de Stoppard.

Ya hemos indicado que el punto inicial es la muerte de Donner o, para expresarlo con mayor exactitud, la grabación de una secuencia de ruidos y exclamaciones (téngase en cuenta que es una obra escrita para la radio) que fácilmente podemos interpretar como los últimos momentos de la vida de Donner:

We hear in a continuous loop of tape, a sequence of sounds which is to be interpreted by MARTELLO and BEAUCHAMP thus:

- (a) DONNER dozing: an irregular droning noise.
- (b) Careful footsteps approach. The effect is stealthy. A board creaks.
- (c) This wakes DONNER, i.e. the droning stops mid beat.
- (d) The footsteps freeze.
- (e) DONNER's voice, unalarmed: 'Ah! There you are...'
- (f) Two more quick steps, and then Thump!
- (g) DONNER cries out.
- (h) Wood cracks as he falls through the balustrade.
- (i) He falls heavily down the stairs, with a final

sickening thump when he hits the bottom.  
 Silence.  
 After a pause, this entire sequence begins  
 again... (p. 13)

La grabación que escuchamos responde a la realización por parte de Beauchamp de uno de sus últimos experimentos vanguardistas en "tonal art". Paradójicamente, no se trata de ningún intento de composición de música concreta como han interpretado erróneamente algunos críticos, sino de una investigación sobre las posibilidades de proyección visual de los sonidos y ruidos grabados al azar y que serían el resultado de "recording layer upon layer of silence". Frente a las apariencias engañosas, se trataría de realizar un "cuadro" acústico o, si se quiere, de una sonorización pictórica visual cuyo título resulta esencial a la hora de recrear la imagen correspondiente. La grabación de un partido de ping-pong que se titule "Lloyd George versus Clara Bow" (político famoso contra famosa actriz del cine mudo) o de una partida de ajedrez titulada "Lenin versus Jack Dempsey" (político frente a famoso boxeador) debe tener la suficiente capacidad de evocación como para lograr la liberación de la "visual 'image' from the limitations of visual 'art'". The idea is to create images - pictures - which are purely 'mental'..." (p. 36). Evidentemente Stoppard nos hace aquí un guiño con el que nos presenta bajo la apariencia de "sonido" lo que "en realidad" es un "cuadro"; es como si tratara de recordarnos el lugar común de que "las apariencias engañan" y que la única actitud justa que podemos adoptar es la de mostrarnos recelosos intelectualmente ante la naturaleza de lo que queremos conocer.

Sin embargo, no es ésta la última conclusión. Los postulados estéticos de Beauchamp, que son el resultado de toda una vida dedicada a la profundización en la vanguardia artística, son contestados contundentemente por Donner que si bien participó en las mismas tendencias de sus dos amigos, se había empeñado últimamente en "the infinitely more difficult task of painting what the eye sees" (p. 19). Desde sus nuevas posturas el veredicto de Donner resulta demolidor para sus compañeros ya que no acepta ningún tipo de definición intelectualista como la que intenta formular Beauchamp sobre su arte en términos de "tonal debris, ... detritus of audible existence, a sort of refuse heap of sound". Para Donner las "grabaciones visuales" no son sino "rubbish, general rubbish. In the sense of being worthless, without value; rot, nonsense. Rubbish in fact". Así, a continuación, procede a contraponer su nuevo pensamiento estético:

I mean, rubbish. I'm sorry, Beauchamp, but you must come to terms with the fact that our paths have diverged. I very much enjoyed my years in that child's garden of easy victories known as the avant garde, but I am now engaged... You don't know what art is. Those tape recordings of yours are the mechanical expression of a small intellectual idea... You can call it art if you like, but it is the commonplace of any ironic imagination. (pp. 19-20)

A partir de esta exposición se va a producir una compleja discusión artística que es el resultado del debate interno que ha realizado Stoppard aunque no se pueda interpretar mecánicamente que Donner sea el portavoz de su pensamiento. Lo que sí aparece como conclusión de este debate es que el hecho de que muchas vanguardias hayan adoptado el "ghe-

tto" como forma de vida, el hermetismo como característica de sus códigos y lenguajes y el experimentalismo como fin en sí mismo, ha resultado en la incomunicabilidad de tantas estéticas vanguardistas que como replica Beauchamp "are for initiates, as is all art". En este sentido, los "iniciados" serían aquellas personas que han aprendido a tener el tipo adecuado de expectativas de forma que la obra artística pueda interiorizarse. Nada más alejado de este selecto grupo que el "everyman" para el que parece que no se pueden dirigir otras manifestaciones estéticas que las realistas. De todas formas, la ironía de Stoppard hace que tampoco esta solución resulte evidente, ni mucho menos incontestada, ya que el tema del último cuadro que Donner estaba haciendo - "what the eye sees" - antes de su inesperada muerte tenía el sorprendente título de "A Naked Woman Sitting about in a Garden with a Unicorn Eating the Roses".

La aparente facilidad realizadora de los vanguardistas es otro de los aspectos que Donner condena tajantemente. La grabación de los "sonidos del silencio" no requiere ningún esfuerzo ni habilidad especiales, como tampoco parecen requerirlos tantas manifestaciones calificadas de obras de arte por esos omnipresentes e imprescindibles sumo-sacerdotes de la Estética que son los críticos (5). Donner, anticipando una definición que será definitiva en Travesties, nos habla del artista como

someone who is gifted in some way which enables him to do something more or less well which can only be done badly or not at all by someone who is not thus gifted. (p. 21)

En esta opinión sí creemos reconocer al propio Stoppard que a través de Donner nos va comunicando su concepción global del arte y que según la cual requiere unas dotes precisas ("an art which requires no gift is a contradiction"), que se deben desarrollar con una habilidad especial ("an artistic imagination coupled with skill is talent"), aunque no sea determinante, puesto que se requiere igualmente imaginación para no producir exclusivamente artesanía ("Skill without imagination is craftsmanship and gives us many useful objects such as wickerwork picnic baskets". P. 21). El punto final de esta enumeración sucesiva de componentes necesarios para la consecución de la obra artística se convierte en una definición condenatoria de la "modernidad": "Imagination without skill gives us modern art". Las teorizaciones que se hacen del arte moderno parecen, por lo tanto, una especie de acuerdo mutuo ("We were artists by mutual agreement". P. 24) que permite la acuñación de una etiqueta ("symbolism, surrealism, imagism, vorticism, fauvism, cubism - dada, drip-action, hard edge, pop, found objects and post-object". P. 22). De esta forma se logra la inclusión del "artista" en un grupo en el que goza de los beneficios y la protección del signo definidor común que le confiere las características de adepto a una secta o, mejor aún, a una "iglesia". Este hecho hace exclamar a Donner:

It seems there is something divine about modern art nonetheless, for it is only sustained by faith. That is why artists have become as complacent as priests. They do not have to demonstrate their truths. Like priests they demand our faith that something is more than it appears to be - bread, wine, a tin of soup a twisted girder, a mauve

square, a meaningless collection of sounds on a loop of tape... (p. 24)

Cremos que aquí queda demostrada como la teorización seria y profunda de Stoppard va también acompañada de una carga tan profunda de ironía que lo discutido queda parodiado. Su capacidad de sutil penetración hace que sistemáticamente sus comentarios irónicos dejen reducidos a personajes, actos e ideas a parodias de sí mismos, a "esperpentos" valleinclanescos reflejados en el espejo de su fino humor británico. Los octogenarios Donner, Beauchamp y Martello encerrados con el juguete de su arte en una sórdida buhardilla nos recuerdan a personajes beckettianos. La reivindicación conservadora final de Donner - "I have returned to traditional values, that is where the true history of art continues to lie" - implica una simplificación excesiva que Beauchamp se encarga de denunciar al recordarle que apenas hacía una semana sus posturas eran tan experimentalistas como las de sus compañeros: "You spent the entire housekeeping on sugar to make an edible Venus de Milo" (p. 22). Un cambio de planteamientos tan radical no puede ser debido sino a una crisis personal que es la que da lugar a otro de los procesos de investigación que Stoppard lleva a cabo en Artist Descending a Staircase.

Si bien los tres procesos de indagación señalados se desarrollan a lo largo de toda la obra entremezclándose en distintas proporciones, el correspondiente a la naturaleza del Arte se efectúa en el segundo "flashback" (escena B en el esquema de Stoppard) y se completa en el tercero (escena C) mediante otro diálogo de Donner con Martello en



el que abordan los aspectos de la finalidad y la función social del Arte. El punto de partida es el hecho generalmente aceptado de que la evolución del arte contemporáneo se vió sacudida y profundamente afectada por tanto la Primera como la Segunda Guerra Mundial. La ambigua figura de un tal "Pablo" (en el continuo juego de confusiones que se produce en Artist... este personaje puede ser Pablo Picasso o un camarero suizo del mismo nombre) resume lo que supusieron aquellos acontecimientos bélicos: "The war made art irrelevant". Desde esta posición resulta fácil, tal como hace Donner, el preguntarse como se puede justificar algo que puede ser considerado como superfluo sobre todo en las circunstancias que se derivan de la guerra: "How can one justify a work of art to a man with an empty belly?" (p. 25). Esta formulación resulta muy acertada a la hora de plantearse el problema de la función social del Arte y, en principio, va a ser contestada por el mismo Donner con dos respuestas contrapuestas: La "vanguardista" en plan "boutade" - "Make it edible" - y la más sensata que nace de la reflexión de que después de Verdun "being an artist made no sense... Art made no sense", por lo que

we tried to make a distinction between the art that celebrated reason and history and logic and all assumptions, and our own dislocated anti-art of lost faith - but it was all the same insult to a one-legged soldier and the one-legged, one-armed, one-eyed regiment of the maimed. (p. 27)

De todas maneras, si ante el horror de la desgracia humana voluntariamente provocada, la celebración de la razón y de la lógica parecía un ejercicio de futilidad, también

era la única alternativa ante lo contemplado como anuncio de que se podía - y se puede - producir "algo" distinto y más positivo. Desde esa perspectiva las afirmaciones de Beauchamp - "Art consists of constant surprise. Art should never conform. Art should break its promises. Art is nothing to do with expertise" - adquieren unas características completamente elementales y casi infantiles.

Este prolongado debate que tiene lugar en Artist Descending a Staircase va implicando a todos sus personajes que por medio de sucesivos diálogos abordan diferentes aspectos de la naturaleza del Arte. Sophie Farthingale, con su visión defectuosa primero y su ceguera después, aporta unas consideraciones muy importantes a la hora de superar unos planteamientos realistas excesivamente simplificados, al mismo tiempo que expone la importancia de la capacidad creadora como generadora de manifestaciones artísticas. Para ella

every artist willy-nilly is celebrating the impulse to paint in general, the imagination to paint something in particular, and the ability to make the painting in question. (p. 38)

Creatividad y habilidad son las dos componentes que también caracterizaban los criterios de Donner y su repetición implica un decantamiento de opiniones en ese sentido. Lo que añadirá Sophie van a ser los aspectos de dificultad que, en último término, llevarán a Donner a la realización de su póstuma "obra maestra" como consumación de toda su evolución estética. La dificultad técnico-artística para lograr una verdadera obra de arte queda expresada de

la siguiente manera:

The more difficult is to make the painting, the more there is to wonder at. It is not the only thing, but it is one of the things. (p. 38)

El interlocutor de Sophie en este contraste de opiniones estéticas es el tercero de nuestros artistas, Martello, que nos recuerda algo tan importante como la facultad de imaginar porque "painting nature, one way or another is a technique and can be learned" (p. 39). Este planteamiento conduciría a un arte puramente formal y carente de genialidad por lo que añade un elemento fundamental en el que creemos reconocer uno de los postulados de Stoppard respecto a su teatro considerado desde el punto de vista artístico:

But how can you teach someone to 'think' in a certain way? - to paint an utterly simple shape in order to ambush the mind with something quite unexpected about that shape by hanging it in a frame and forcing you to see it, as it were, for the first time... And what, after all, is the point of excellence in naturalistic art? How does one account for, and justify, the very notion of emulating nature? The greater the success, the more false the result. It is only when the imagination is dragged away from what the eye sees that a picture becomes interesting. (p. 39. Subrayados nuestros)

Nos parece evidente la analogía que se establece entre la forma pictórica y el espectáculo teatral expuesto en el "marco" del escenario y desde el que se puede "emboscar" al espectador con algo que va más allá de las apariencias "representadas". Como veíamos en After Magritte, cuanto más perfecto es lo escenificado, más falso resulta por-

que nunca se puede establecer una identidad absoluta entre los dos elementos ya que son dos realidades distintas. Pero la cuestión no queda concluida ni siquiera después de estas precisiones puesto que, como si Stoppard quisiera advertirnos que toda conclusión puede ser cuestionada, Sophie procede a señalar el peligro de que los convencionalismos establecidos por "those who respond to a sense of the history of art" se sobrepongan, o anulen, a lo que es el cuadro/obra de arte en sí mismo. Lo que no se niega es que toda manifestación artística posee una enorme capacidad evocadora, es decir, que su contemplación puede desatar la facultad creadora de la imaginación de su "espectador", cuestión a la que apunta igualmente Sophie cuando, desde su ceguera, afirma que "I can improve on reality, like a painter, but without fear of contradiction" (p. 41). No se debe olvidar que Stoppard optó por el teatro porque era la forma más adecuada para contradecirse a sí mismo. En este mosaico de opiniones podemos contemplar como va introduciendo sucesivos matices que, al final, nos proporcionan una completísima información con la que podemos elaborar nuestras propias conclusiones. Sophie, partidaria de una concepción de lo estético como consecuencia del contenido intrínseco de la obra de arte, admiradora del naturalismo sencillo de los pre-rafaelistas, tampoco duda en dejar volar su imaginación y "pintarse" en la oscuridad de su ceguera un unicornio en un jardín con el único estímulo del sonido de unos cascos de caballo sobre el pavimento. De esta manera se cierra otro círculo de coincidencias casuales de posturas aparentemente contradictorias pues esta formulación no es sino lo que, como

hemos visto, Beauchamp explicaba el proceso de creación de imágenes ("cuadros") que fueran puramente mentales.

Toda esta discusión teórica tiene unos protagonistas que son hombres de arte cuya existencia implica igualmente un problema de definición que suscita por su interés la participación de los tres amigos en una conversación en la que confluyen los que, hasta ese momento, habían sido diálogos parciales. Da la impresión de que Stoppard hubiera querido reunir a sus personajes para que las posturas que encarnan estuvieran presentes y así pudieran responder a lo que Beauchamp planteó cuando comenzaban sus carreras de artistas durante un viaje por la Francia de la Primera Guerra Mundial: "How can the artist justify himself in the community?" (p. 42). Además de los planteamientos personales que condujeron a cada uno de ellos hacia la vocación artística, Beauchamp procede a realizar un esbozo de teorización general (que significativamente se repite también en Travesties) en el que reconocemos al más puro Stoppard. En ella la concepción del artista se decanta por considerarle como depositario de unos valores únicos al mismo tiempo que se le califica de sujeto afortunado en el que el azar llega a plasmar las posibilidades de la creatividad estética:

The artist is a lucky dog. That is all that there is to say about him. In any community of a thousand souls there will be nine hundred doing the work, ninety doing well, nine doing good, and one lucky dog painting or writing about the other nine hundred and ninety-nine. (6)

Aparte del elemento de fortuna, la dedicación vocacio

nal responde a una búsqueda de sentido existencial que supone uno de los tres procesos de investigación señalados y que se corresponden con una preocupación análoga de Stoppard, presente a lo largo de toda su obra. Donner, Martello, Beauchamp y Sophie son otros ejemplos de la serie de personajes que incluye a Riley, Gladys, Albert ... etc. Son individuos que viven más en la fantasía de sus ilusiones que en sus inexistentes logros; los tres amigos que en su juventud consiguieron organizar una exposición conjunta denominada "Frontiers in Art" encontraron en ella sus límites. Así lo reconoce Martello en un momento de sinceridad al enfrentarse a la muerte de Donner que quiere interpretar como consecuencia de la rivalidad que sostenía con Beauchamp:

No wonder I have achieved nothing with my life!  
 - my brain is on a flying trapeze that outstrips  
 all the possibilities of action. Mental acrobatics,  
 Beauchamp - I have achieved nothing but mental  
 acrobatics - 'Nothing'! - whereas you, however  
 wrongly and for whatever reason, came to grips  
 with life at least this once, and killed Donner.  
 (p. 16)

La constatación de su fracaso artístico le conduce a asumir todo su proceso experimentalista como una mera elucubración mental. Su impotencia sólo ha generado un ingenio irónico que todo lo deforma y que hace imposible la sinceridad. Ésta brota únicamente en su monólogo interior como se puede apreciar en un significativo paréntesis: "(God forgive my 'brain' - it is so attuned to the ironic tone it has become ironical in repose; I have to whip sincerity out of it as one whips responses from a mule!)" (p. 16. Subra-

yado nuestro). Esta falta de sinceridad y de autenticidad personal se encuentra presente a lo largo de Artist...: Los pequeños hurtos domésticos, la utilización clandestina de la toalla de Donner para limpiar la bañera y las acusaciones recíprocas sobre su autoría son manifestaciones de la falsedad sobre la que se fundamenta la convivencia neurótica de los tres artistas. Éste es el clima en el que se produce el hecho trágico de otra muerte: Sopphe, al ser abandonada por Beauchamp, no aceptará las propuestas de Donner. Incapaz de afrontar su propia soledad optará por defenestrarse. Su soliloquio final resulta intensamente patético y en él se muestra la capacidad de Stoppard para expresar la sensibilidad de unos personajes tullidos sentimentalmente por encontrarse desprovistos de todo afecto:

... I will not want to be alone, I cannot live alone, I am afraid of the dark; not 'my dark', the 'real' dark, and I need to know that it's morning when I wake or I will fear the worst and never believe in the dawn breaking - who will do that for me? ... Oh no, there is no way now - I won't - I won't - I won't - no, I won't... (7)

El vacío existencial, "the real dark", consecuencia de una vida creativa y sentimentalmente fallida lleva a Sophie a la desesperación de la muerte. Artist Descending a Staircase se abre y cierra con muertes, hecho que de una u otra forma aparece en la mayoría de las obras de Stoppard como elemento último al que se pueden referir todas las realidades existenciales. A partir de la muerte los supervivientes pueden seguir enjuiciando la existencia de los desapare

cidos cuando para ellos ya se ha detenido el continuo juego de apariencias irreales que es la existencia:

DONNER: Her teeth were broken too, smashed, scattered...

MARTELLO: 'Donner'! If there is anything to be said it's not that. Fifty years ago we knew a nice girl who was due for a sad life, and she jumped out of a window, which was a great shock and certainly tragic, and here we are having seen much pain and many deaths, none of them happy, and no doubt due for our own one way or another, and then we will have caught up on Sophie's fall, all much of a muchness after a brief delay between the fall of one body and another. (8)

Está claro que hay un evidente planteamiento existencialista en estas consideraciones: Tristeza del existir (tanto individual como colectivo); indefectibilidad de la muerte a la que la vida está abocada y brevedad (casi "instantaneidad") de la existencia. Éstas son las características que definen los planteamientos vitales de los distintos personajes de Stoppard y de los que Rosencrantz y Guildenstern son sus más perfectos exponentes.

La continua sucesión de unos acontecimientos que, en todo caso, sólo dejan la huella del recuerdo subjetivo, suscita otro de los aspectos destacables de esta obra. En su desarrollo encontramos continuas confrontaciones entre los personajes como consecuencia de la su falta de exactitud y objetividad a la hora de reproducir las situaciones pasadas que vivieron en común: Acontecimientos, lugares, nombres e ideas son objeto de unas discusiones que lo único que hacen es confirmarnos la naturaleza evanescente de la realidad. Así, no sabemos si fue el pintor Augustus John



o la poetisa Edith Sitwell quien se desesperaba cuando oía a Donner silbar "the opening of Beethoven's Fifth in six/eight time" (p. 15); o bien si fue esta misma escritora o Wyndham Lewis, el inspirador de uno de los argumentos utilizados por Beauchamp - "People who have been taught to expect certain kinds of insight but not others" (p. 20) - o, finalmente, si la vez que Beauchamp bailó con Edith Sitwell (o con una cantante americana) fue en la puesta de largo de Nancy Cunard, en la boda de la reina Mary o en la boda dura o primer crucero del trasatlántico "Queen Mary". La dificultad del recuerdo aparece como una referencia evidente a la imposibilidad de establecer lo que realmente ocurrió en el pasado y que se complementa con la dificultad que se produce a la hora de conocer lo que realmente está ocurriendo en el presente. La realidad se muestra como un juego de apariencias y cada uno de los que actúan en ella elabora subjetivamente su correspondiente interpretación. En este sentido, Stoppard elabora dos propuestas sobre las que, como espectadores, podemos reflexionar: La primera y más importante se deriva de la secuencia de la muerte de Donner que, inicialmente, es interpretada de formas disparatadas y diferentes por Beauchamp y Martello. Stoppard, al final, y por si el continuo revolotear de una mosca y los vanos intentos de matarla no fueran suficiente pista para entender lo que realmente ocurrió, procede a develar el "misterio" mediante la repetición de la escena inicial pero, en este caso, con Beauchamp reproduciendo exactamente lo que hizo Donner con anterioridad:

The original loop of TAPE is hereby reproduced:  
 (a) Fly droning.  
 (b) Careful footsteps approach. A board creaks.  
 (c) The fly settles.  
 (d) BEAUCHAMP halts.  
 (e) BEAUCHAMP: 'Ah! There you are'.  
 (f) Two more quick steps and then: Thump! (p. 54)

El hecho de que el protagonista no se dé cuenta de lo que está realizando mientras se limita en la alegría de su hazaña a exclamar: "As flies to wanton boys are we to the Gods: They kill us for their sport", nos indica claramente hacia donde apunta la propuesta de Stoppard y que es la extraordinaria importancia que tiene el proceso de "interiorización" de las experiencias para llegar a conocer su realidad.

La segunda propuesta se refiere a las graves repercusiones que puede acarrear una percepción errónea de la realidad. Cuando Sophie procede a describir al hombre que cayó su imaginación, identifica a Beauchamp como el autor de un cuadro que le describe Martello con el título de "A field of snow through the bars of a cage", mientras que a quien ella realmente se refería era a Donner que había pintado otro cuadro con el siguiente tema: "White fence, thick white posts, top to bottom through the whole canvas, an inch or two apart, black in the gaps in a white fence, like looking in the dark through the gaps in a white fence" (p. 52). Como hemos indicado, la unión de Sophie con Beauchamp terminó trágicamente con el suicidio de una mujer que no pudo amar al hombre que realmente quería. Voluntad y destino parecen elementos desconectados entre los que se debaten muchos de los personajes de Stoppard (otra vez Rosen-

crantz resultan de referencia obligada). Los deseos e imaginaciones de lo que "debería ser" acaban chocando con la obstinada realidad que raramente coincide con lo que anteriormente se había idealizado tal como se puede apreciar en el viaje de los tres artistas - aún adolescentes - a Francia. Al rememorarlos, Donner pone las bases para que podamos apreciar claramente la diferencia entre lo que fueron sus proyectos y lo que ocurrió al intentar llevarlos a cabo:

The part I liked best was the first part when we planned our route, sitting by the fire at home with a cup of cocoa and a map of France. If you remember, we decided to make the journey in easy stages, between one charming village and the next ... setting off each morning after a simple breakfast on a terrace overhung with vines, striking out cross-country along picturesque footpaths, occasionally fording a laughing brook, resting at midday in the shade, a picnic, perhaps a nap, and then another little walk to a convenient inn ... a hot bath, a good dinner, a pipe in the tap-room with the honest locals, and so to the bed with a candle and a good book, to sleep dreamlessly. (p. 43)

Stoppard traza aquí el clisé británico de lo que podría ser una excursión por el "continente", magnificando las notas bucólicas propias de un paseo por la campiña silvestre. Su técnica paródica se complementa con una destrucción inmediata del tópico mediante la irrupción súbita del mundo real (en este caso un palmetazo premonitorio que acaba con un mosquito inoportuno que interrumpe tan idílicos recuerdos), para, a continuación, ofrecer lo que sucedió en realidad y que no fue sino una Francia en guerra, invadida por los alemanes, en la que era inútil pretender

que unos cuantos hombres "digging a ditch... laying pipes" eran pacíficos trabajadores cuando se trataba de soldados cavando trincheras. En aquella situación el riesgo de morir "ridículamente" tal como lo expresa Donner - "All deaths in war are ridiculous" - pone aún más en evidencia el contraste entre la "realidad deseada" y la "realidad real".

La decisión de emprender aquel viaje (confiados en lo que un tío de Martello, "Uncle Rupert", cargo importante en la "War Office" les había dicho) se demuestra totalmente desacertada ante el desencadenamiento de unos hechos que no podían esperar a que el gobierno de Su Majestad Británica estuviera preparado para hacer y vencer una guerra contra ¡Los franceses! El fracaso de estas predicciones se une al de las expectativas familiares de que tal viaje sirviera para que el joven Martello pudiera curarse de tanta "artistic nonsense" con la que malgastaba su tiempo y su carísima educación.

Esta continua incapacidad para ajustarse a la realidad o, como lo expresa Nightingale, el hecho de que lo que no es sino un grupo de "dilettantes" pareciera poseer la "virtud" de malinterpretar lo que ven y oyen, es uno de los elementos integrantes de "a debate about perception as well as art, one that provides a useful introduction to the more important Travesties" (9). La obra consigue en este sentido unas claras unanimidades interpretativas. Ronald Hayman, por ejemplo, procede al siguiente comentario:

Ingeniously constructed in a complex pattern of flashbacks Artist Descending a Staircase is slung between two ambiguities. One is a tape-recorded

sound which might be either a man snoring or a fly buzzing; the other is an image in the memory of a beautiful blind girl who started a love affair with the wrong man because of a confusion that occurred when she was losing her sight. (10)

En estos dos casos no aparece sin embargo ninguna referencia a una cuestión tan esencial como es el tercer aspecto señalado por nosotros: El debate existencial que afecta a algo tan importante como es el suicidio de Sophie y el escapismo diletante de Martello y Beauchamp que sólo es corregido, en último extremo, en el caso de Donner. La existencia, desarrollada en sucesivas fracciones infinitesimales, como si se fuera "descendiendo por una escalera", imposible de volver a remontar, si no es mediante los poco fiables mecanismos del recuerdo, queda reflejada en lo que, conjuntamente con Thomas R. Whitaker, podríamos expresar como "patterned flashbacks" que como "the images on Duchamp's canvas are moments in a quasi-cubist analysis of temporal sequence" (11). En Artist Descending a Staircase de la que aceptamos, como dice Joan F. Dean, que es "Stoppard's most ambitious and complex play for radio" (12), encontramos el punto de arranque para el desarrollo de unos temas que van a expresarse plenamente en Travesties. Señalaremos, sobre todo, su preocupación por definir la figura del artista como un posible compendio de todos y de ninguno de los tres personajes. Si cada uno presenta características significativas, formula ideas sugerentes (aunque posteriormente se contradigan) y especula, más o menos cínicamente, sobre la naturaleza del Arte, finalmente nos corresponde a noso

tros la necesaria labor de interpretación para llegar a nuestras propias formulaciones estéticas, aceptando las propuestas stoppardianas, rechazándolas o elaborando otras "ex novo".

Otra cuestión importante, complementaria de la anterior, reside en el problema que plantea la justificación del artista ante la comunidad y que también encontraremos como núcleo temático importante en Travesties y Cahoot's Macbeth. Si bien no podemos afirmar categóricamente que Stoppard se pronuncie de una forma diáfana sobre esto, sí creemos que en esta obra se advierte un ligero distanciamiento suyo respecto a anteriores cinismos - tan propios de los "artistas" - por lo que estaríamos de acuerdo con lo dicho por Joan F. Dean:

Artist Descending a Staircase marks a turning point in Stoppard's career in that, first, the problem he considers here is more specialized than those of his previous plays, and, second, a wide variety of clues (ranging from his own statements to the particular tone of this play) suggests he is moving toward firm commitment, toward certain beliefs. (13)

El sentido del compromiso intelectual que va adquiriendo Stoppard apunta hacia lo que es, evidentemente, una crítica del arte contemporáneo tal como se confirmará posteriormente en Travesties. Los excesos de elucubración y el escapismo cínico de numerosos movimientos artísticos y de la "intelligentzia" no constituyen una respuesta satisfactoria para Stoppard que, cada vez más, parece querer alejarse del caos existente para, así, poder llegar a conocer

la realidad. Definiciones como las de Vickery - "Three artists, whom we first met as old men and then at earlier stages through a series of flashbacks, argue incessantly about theories of art and their own practice" (14) - o la de Ruby Cohn (15), puramente descriptiva y fáctica, no hacen justicia a una obra que, por temática y estructura, es una de las más importantes y definitorias del teatro de Tom Stoppard.

Notas:

- (1) Jeremy Randall, Sunday Times, Nov. 1972.
  
- (2) Sean Day Lewis, Daily Telegraph, Dec, 1972.
  
- (3) Tom Stoppard, Artist Descending a Staircase & Where Are They Now? (Two Plays for Radio), Faber & Faber, London, 1973, p. 11. Las demás citas correspondientes a esta obra están tomadas de esta edición por lo que únicamente se indicarán con el número de la página en la que se encuentran.
  
- (4) P. Hidalgo, La Ira y la Palabra, p. 109-110. Subrayados nuestros.
  
- (5) Los críticos - o los "funcionarios" de la cultura y el arte, dada su creciente "oficialización" - tienen una enorme importancia en el "éxito" o fracaso de un artista. Beauchamp, cínicamente, declara: "If I had one good man placed high up in the BBC my tape would become art for millions, in time" (p. 21)
  
- (6) p. 43. Henry Carr en Travesties repite casi exactamente lo mismo con muy ligeras variantes:
 

What is an artist? For every thousand people there's nine hundred doing the work, ninety doing well, nine doing good, and one lucky bastard who's the artist. T. Stoppard, Travesties, Faber & Faber, London 1976, p. 46.
  
- (7) p. 50. Si aceptamos una presencia "joyciana" en gran parte de la literatura contemporánea, es interesante comparar desde ese punto de vista, el rechazo final a la vida por parte de Sophie con su repetición del "No, I won't" y la afirmación vitalista que supone el final del soliloquio de Molly Bloom con su "Yes, I will".
  
- (8) p. 51. De nuevo encontramos la idea de la "brevedad



de la vida" identificada con un solo instante en el que se funde y acaba toda la existencia.

- (9) B. Nightingale, An Introduction to Fifty Modern Plays, p. 410.
- (10) R. Hayman, British Theatre since 1955, p. 42.
- (11) T. R. Whitaker, Tom Stoppard, p. 112. La referencia a Marcel Duchamp parece particularmente oportuna pues to que el título de la obra de Stoppard parece estar "travestido" del de uno de los cuadros de pintor surrealista francés: "Nude Descending a Staircase".
- (12) J. F. Dean, Tom Stoppard, p. 71.
- (13) J. F. Dean, *ibid.*
- (14) D. J. Vickery, Guide to Rosencrantz and Guildenstern Are Dead, Pan Study Aids, London, 1980, p. 7.
- (15) R. Cohn, como se puede apreciar a continuación, hace una síntesis perfecta de Artist Descending a Staircase. Sin embargo, no llega a establecer ninguna valoración crítica:
 

On this blind medium (the radio) a dead blind woman Sophie haunts the memory of three visual artists Beauchamp, Martello and Donner. The last of these descends the titular staircase, falling to his death. Is it murder? Each of the surviving artists suspects the other. The play moves back through time, then circles to Beauchamp's last tape, which proves to us (but not to the artists) that Donner's death is an accident. Losing his balance after swatting a fly, Donner had a fatal fall, which is lightly mocked by the play's title. R. Cohn, "Tom Stoppard...", p. 111.

167

IV. LAS OBRAS POLITICAS

Dirty Linen: La parodia de una actuación política concreta como excepción

¿Qué conocedor de la política británica puede negar que Dirty Linen es la reproducción paródica de unos personajes que parecen haber sido extraídos directamente de la Cámara de los Comunes o de cualquiera de los múltiples comités que se forman para facilitar - o impedir - su funcionamiento? Nos apresuramos a contestar que ninguno y realizamos esta afirmación a pesar de que somos muy conscientes de que Stoppard recurre en esta obra a la creación de estereotipos - casi caricaturas - como personajes de su parodia (1). En esta ocasión no ha empleado tipos identificables por sí mismos con psicología propia sino que se trata de "representantes" de categorías políticas perfectamente identificables como son las que pueblan esa sátira que es Dirty Linen. Si la definimos como obra satírica es porque en ella se encuentran unas pautas ejemplarizadoras (muy sutiles) que persiguen la ridiculización de ciertos comportamientos aunque no se llegue a una condena final moralizadora que implique un castigo a unas conductas que sólo se denuncian hipócritamente desde unas opiniones que, en principio, quieren ignorar la permisividad sexual que impera en la sociedad actual y en la que incurren todas las capas sociales incluidos los políticos.

La liberalidad de este enfoque y su correspondiente desenlace, que excluye toda rigidez falsamente moralista, queda de manifiesto en la implicación final del partidario de la más estricta inflexibilidad, en los mismos he-

chos que trataba de perseguir y condenar. Su comisión del del "pecado carnal" del que tanto se había escandalizado es denunciada por Stoppard con una gran eficacia cómica que logra, en cierta manera, la reconciliación de un mundo oficial e hipócrita con unos hechos que se resisten a ser manipulados. Las actitudes "oficiales", interesadas en mantener las apariencias, van a ser contestadas por una realidad personificada en un agente "pecador" y subversivo de lo que se presenta como "orden moral" defendido por las personalidades e instituciones más importantes del sistema.

En Dirty Linen se plantea una evidente contradicción entre la realidad de unos comportamientos y su presentación pública hipócritamente falseada. A partir de ella, Stoppard emprende una "investigación" de las actuaciones auténticas para llegar a desvelarlas completamente. Y este proceso lo realiza con una actitud escéptico-burlesca, no carente de una clara comprensión humanitaria hacia el comportamiento de sus criaturas que, sin embargo, no le impide poner en evidencia a través de la acción dramática los distintos intereses que determinan dichos comportamientos. Los personajes que crea para ello constituyen una galería de estereotipos que, en un principio, se nos muestran como los representantes de unos valores sólidamente respaldados por el sistema imperante. Son seres que aparentemente carecen de fisuras y debilidades y que, no obstante, nos irán mostrando su otra cara - "pecadora" por no decir corrupta - y revelándonos consiguientemente su fragilidad propia de seres humanos.

Abundando en este sentido, Dirty Linen se estructura como un proceso de investigación en el que la imitación

burlesca - la parodia - de la realidad política de la Cámara de los Comunes Británica, llega a ser una pieza clave para enseñarnos lo que realmente se encuentra detrás de la tramoya oficial de las instituciones. Estas instituciones invisten a todos sus representantes con unas características de "irrealidad" que les separan del resto de la ciudadanía, elevándoles a unos niveles jerárquicos inaccesibles desde la mediocridad opaca de la masa social. En definitiva, se trata de un proceso de ordenamiento por estratos que todavía está vigente a pesar de la paulatina democratización que ha experimentado el mundo contemporáneo al dirigirse hacia el logro de un utópico igualitarismo entre representantes y representados. Así, la oficialidad del mundo institucional se contempla siempre desde una óptica del inferior hacia el superior, es decir, desde la anomia ciudadana hacia la notoriedad de los hombres públicos.

En este planteamiento podemos advertir una faceta contestataria de Stoppard con respecto a la estructuración del poder político y que siempre, de alguna manera, impregna sus obras. En Dirty Linen será precisamente uno de esos ciudadanos "sin nombre" - aunque ostente el estrambótico de Maddie Gotobed - la encargada de patrocinar la sensatez (el famoso "common sense" británico) y, por lo tanto, de exponer unas visiones realistas de la situación que, precisamente por serlo, acabarán imponiéndose a las demás en el transcurso de la comedia. Para ello, Stoppard describe una especie de parábola con la acción teatral que tras toda una serie de incidentes hace que se deban reconocer los puntos de vista expuestos por Maddie desde un principio.

La acción de Dirty Linen no es sino el desarrollo paródico de una sesión del "Select Committee on Promiscuity in High Places", constituido para investigar el alcance de un escándalo en el seno de la clase política que amenaza con convertirse en algo grave que afecte a las más altas esferas del gobierno. Al describirlo ya advertimos lo evidentemente desproporcionado de sus dimensiones por lo que podemos deducir la intencionalidad de Stoppard sacando el "problema" de su esfera real para así moverse en una textualidad en la que sean más factibles los despropósitos humorísticos planteados que, por exageración, permitan una penetración satírica de la realidad de la que son reflejo. En este sentido, lo indagado queda fijado como la delimitación de los

rumours of sexual promiscuity by certain unspecified Members (of the Parliament) which, if substantiated, might tend to bring into disrepute the House of Commons and possibly the Lords and one or two government departments including Social Security, Environment, Defence, Health, Agriculture and even, I'm sorry to say, the Milk Marketing Board.  
(2)

La alarma cunde, no por la naturaleza de la cuestión a investigar sino porque el funcionamiento de unas instituciones y organismos oficiales tan importantes como los mencionados, pueden colapsarse con la consiguiente paralización e inevitable desprestigio del sistema que representan. La magnitud del daño causado por cierta "Mystery Woman" se detalla poco después:

This Committee was set up at the time when the good name of no fewer than twenty-one Members of Parliament was said to have been compromised. Since the rumour has fed on rumour and we face the possibility that a sexual swathe has passed through Westminster claiming the reputation of, to put no finer point upon it, one hundred and nineteen Members. Someone is going through the ranks like a lawn-mower in knickers. (p. 20. Subrayado nuestro)

Lo desorbitante de ese astronómico número de ciento diecinueve respetables Miembros del Parlamento sometidos al frenesí erótico de una mujer nos sitúa adecuadamente a la hora de entender el por qué de una obra que, por otra parte, no se sale de unas pautas realistas para poder plantear unas situaciones que sean perfectamente reconocibles. Maddie, nuestra "heroína", es descrita con todo detalle en las indicaciones escénicas que Stoppard pone al comienzo de la obra:

Maddie is now wearing a low cut, sleeveless blouse, buttoned insecurely down the front; a wrap-round skirt, quite short; underneath, suspenders not tights, and a waist-slip which is also pretty, silk and lace, with a slit. (p. 15)

Este detallismo escénico, que se refuerza con descripciones precisas de otros elementos de ambiente ("there are glasses and a carafe on the large table"), juega un papel decisivo a la hora de recordarnos que, a pesar de lo disparatado de las situaciones presenciadas, la realidad sigue objetivamente presente pudiendo incluso superar a los despropósitos contemplados. La recepción que se hace a Maddie por parte del Honorable Cocklebury-Smythe explicándole lo que se espera de su trabajo, nos puede parecer a primera

vista una interpretación humorística del más rancio sabor inglés de lo que es la verdadera labor que se desarrolla en tantos organismos oficiales. Lo paradójico es que no resulta excesivamente difícil de reconocer en tan sarcástica visión unas realidades evidentes:

May I be the first to welcome you to Room 3b. You will find the working conditions primitive, the hours antisocial, the amenities non-existent and the catering beneath contempt. On top of that the people are for the most part very very very boring, with interests either so generalized as to mimic wholesale ignorance or so particular as to be lunatic obsessions. Their level of conversation would pass without comment in the lavatory of a mixed comprehensive and the lavatories, by the way, are few and far between. (p. 17)

Inicialmente, se podría entender que la técnica seguida responde a la más vieja farsa, pero la amplitud y profundidad de la crítica emprendida le priva de todo carácter simplificador. Advertimos una gran capacidad insinuadora en esta presentación de los intereses personales como "so generalized as to mimic wholesale ignorance" por una arte, o como "so particular as to be lunatic obsessions" por otra. ¿No es ésta la disyuntiva que se le plantea al conocimiento contemporáneo en todos los campos? Al mismo tiempo no podemos por menos que admirar la capacidad de Stoppard a la hora de "to mimic" toda clase de lenguajes. La obra que comienza con una colección completísima de los clisés lingüísticos característicos de la jerga política británica, continúa con reproducciones fieles de los distintos registros propios del grupo social descrito.

En cuanto a los comportamientos, la ambición personal



desmesurada y sin justificación posible según unos valores y merecimientos individuales, queda tempranamente denunciada. El mismo Cocklebury-Smythe describe sus andanzas en búsqueda de la dignidad nobiliaria dada su amistad personal con el Primer Ministro. En su intervención la componente "real" de los factores aludidos desempeña una función determinante. "The real thing" aparece precursora y significativamente como preocupación profundamente sentida por Tom Stoppard:

Yes... yes, the P. M. offered me a life peerage, for services which he said he would let me know more about in due course if I were interested. 'I hear you're a keen gardener... we can call it services to conservation, ... services to sport ... (or) services to the arts'... 'do you want a life peerage or don't you?' 'No, I don't... I prefer to hang on for a chance of the real thing. He said to me: 'My dear Cockie, life peers are the real thing nowadays'... I said: 'That's just the kind of confusion you set up in people's minds by calling them Lord This and Lord That,... They'd be just as happy if you told them they were all sheiks. Now you'd know they're not really sheiks, ... I'll be a real peer or not at all'.  
(pp. 17-18. Subrayados nuestros)

La realidad, en este caso de una ambición, frente a la apariencia - de su satisfacción - se plantea como uno de los núcleos temáticos de Dirty Linen. La política aparece como una parcela social en la que el travestismo de la realidad se plantea impunemente. Fijado el objetivo ("the life peerage") los méritos para su concesión se buscarán o se fingirán posteriormente. Las sospechas de una amenaza contra ese "status quo" se resolverán de una manera inversa, negando la realidad que suponen los aconteci-

mientos con todas las apariencias que sean necesarias. Los personajes de Stoppard en esta obra están siempre negando la realidad de sus actuaciones disimulándolas con unos montajes que les exoneren de sus responsabilidades. Guiados únicamente por mantener sus privilegiados intereses, desconocerán las solicitudes para aceptar una realidad que parece ser comprometedora para ellos. Pero es precisamente la presencia, la materialidad de esa realidad en la persona de Maddie, la que impone la evidencia de unas actuaciones que, con independencia de su auténtica gravedad, todos quieren negar. En tal estado de obcecación (lo cual da lugar a todo un juego cómico de apariencias y malentendidos) las llamadas de Maddie a un sensato realismo caen en el saco roto de los despropósitos. La posibilidad de que las respectivas implicaciones de los distintos personajes con ella sean descubiertas, les hace obstinarse en un inútil enmascaramiento de una realidad que resulta demasiado evidente y que, al mismo tiempo, carece de importancia objetiva. Si por ejemplo, McTeazle, otro de los componentes del Comité, afirma categóricamente que éste se formó "because the country by and large looks to its elected representatives to set a moral standard", la respuesta de Maddie no resulta menos categórica: "No it doesn't... I don't think people care" (p. 20).

Los distintos comisionados, más o menos implicados en aventuras con Maddie, intentarán borrar la realidad de sus actuaciones manipulándola. Es significativo que, primeramente, en vez de aceptar el carácter casual y aventurero de sus "flirts", procedan a un maquillaje paródico de sus expansiones con el socorrido disfraz amoroso. Es Cocklebury-

Smythe el que inicia unas explicaciones a todas luces superfluas:

Maddie my dear, ... we will have to be careful; it is a cruel irony that our little carefree friendship, as innocent and pure as the first driven snowdrop of spring, is in danger of being trampled by the hobnailed hue-and-cry over these absurd rumours of unbuttoned behaviour in and out of both trousers of Parliament. I can say, and say with confidence, that when the smoke has cleared from the Augean stables, the little flame of our love will still be something no one else can hold a candle to so long as we can keep our heads down. In other words ... best thing is to forget Crockford's, Claridges and the Coq d'Or. (p. 23)

Lo elevado del lenguaje, "Augean stables, ... the little flame of our love", apenas oculta la verdadera intención del discurso: "Forget...". Las palabras aparecen como los instrumentos con los que se quiere enmascarar los hechos; el contraste - "Actions speak louder than words" - queda claramente realizado y, por sí fuera poco, este juego de contradicciones resulta nuevamente denunciado en la situación siguiente que resulta ser un fiel calco de la anterior. En esta ocasión es McTeazle quien, alternando el hi lo conversacional con su declaración a Maddie, pretende conseguir los mismos objetivos:

...The tragedy is, as our luck would have it, that our gemlike love which burns so true and pure has brought such a light into our lives, could well become confused with a network of grubby affairs between men who should know better and some bit of fluff from the filing department - - so I suggest my darling, ... forget Charing Cross, the Coq d'Or and the Golden Ox. (p. 25)

Como podemos observar hasta el esquema del discurso

resulta idéntico: "... our gemlike love which burns so true and pure... a golden light... forget...". El falseamiento hipócrita de una realidad no es patrimonio exclusivo de unos pocos sino que se extiende por todo el grupo en cuestión que, como en If You're Glad I'll Be Frank, se deflende con protestas unánimes de inocencia. El tecnicismo de la investigación supone, teóricamente, que tal como afirma Withensaw, "you can't have a committee washing dirty linen in the corridors of power unless every member is above suspicion" (p. 28. Subrayado nuestro). El paralelismo de comportamientos que Stoppard va describiendo resulta muy significativo: Las protestas de inocencia van dirigidas a reafirmarse como grupo íntegro ante las denuncias de una opinión pública, canalizada por la prensa, y que se ven perfectamente reflejadas/parodiadas en los editoriales de tres influyentes diarios británicos. La serie comienza con el Daily Mail:

"On the day the Select Committee on Moral Standards in Public Life is due to reconvene I ask - was it wise for one of the Members to be seen holding hands under the table with a staggeringly voluptuous, titian-haired, green-eyed beauty in a West End restaurant at the weekend? And if so, was it to choose the Coq d'Or?" (p. 28)

Como se puede apreciar, no se trata de una mera recreación del lenguaje periodístico, sino de una parodia en cuyo estilo podemos reconocer unas formas que resultan completamente distintas a las que Stoppard emplea más tarde para "reproducir" un característico editorial del The Times:

"'Cherchez La Femme Fatale'. It needs no Gibbon come from the grave to spell out the danger to good government of a moral vacuum at the centre of power. Even so, Rome did not fall in a day, and 'mutatis mutandis' it is not yet a case of 'sauve qui peut' for the government... Admittedly the silence hangs heavy in the House, no doubt on the principle of 'qui s'excuse s'accuse', but we expect the electorate to take in its stride 'cum grano salis' stories that upwards of a hundred M. P.s are in 'flagrante delicto', still more that the 'demi-mondaine' in most cases is a single and presumably exhausted Dubarry 'de nos jours'. (p. 32)

La capacidad mimética, y al mismo tiempo paródica, de Stoppard parece inagotable. En cualquier fragmento de sus obras puede aparecer ese sometimiento de la realidad a la fuerza distorsionadora de su parodia que sin retratarla de una forma "realista", la hace perfectamente reconocible después de haber pasado por el tamiz del humor con que la critica. Nada, ni siquiera el venerable The Times, puede salvarse y tampoco, como es lógico, el avanzado y progresista The Guardian que también ve su línea editorial "fielmente" reproducida:

"'Spécialités de la Maison'. The House of Commons is no stranger to scandal or to farce but it usually manages to arrange its follies so as to keep the two separate. It would be tedious, or at any rate tendentious, to give a 'catalogue raisonné' of the, at a Conservative estimate 63 Members of Parliament, and at a Labour estimate 114, of whom the 'homme moyen sensuel' on the Clapham omnibus might well be asking, 'Quis custodiet ipsos custodes'? (p. 33)

Si el objetivo del Comité consiste en desvelar los casos de corrupción, la situación queda definida como muy grave desde el momento en que se acepta que "sexual immorality

affects all parties" (p. 29) y la única representante del sexo femenino, Mrs Ebury también se ve complicada por el extraño poder de seducción que Maddie ejerce sobre todos los comisionados para la investigación y que llegará a alcanzar incluso a Mr. French, al que conoce en el momento de constituirse el Comité, y que intentaba cumplir su misión "hasta sus últimas consecuencias". La nota de alarma desencadenada por la prensa se ve paradójicamente contestada por la propia Maddie Gotobed que intenta inútilmente introducir un poco de sentido común en el disparate generalizado que se está produciendo en el seno del histerizado grupo:

You should tell them to mind their own business  
 ...Whoever it is who wants to know. It's a load  
 of rubbish... People don't care what M. P.s do in  
 their spare time, they want them to do their  
 jobs properly bringing down prices and everything  
 ... Why don't they have a Select Committee to  
 report on what M. P.s have been up to in their  
 'working' hours - that's what people want to  
 know. (p. 35)

La exposición de estas opiniones sencillas y sensatas basadas en el "common sense", introduce una serie de contraposiciones entre la realidad y las apariencias que oficialmente se pretenden mantener. La primera de ellas se refiere a la Prensa a partir de que Maddie la identifique como la auténtica causante del morbosos interés suscitado en torno a la intimidad de los parlamentarios. Stoppard reproduce aquí lo que, en definitiva, es su método de investigación que culmina en la correspondiente propuesta dramática: La comprensión de la realidad de cualquier fenómeno debe ser el resultado final de comparar distintas concepciones

formuladas de distintas maneras, desde las teóricamente serias a las paródicamente cómicas. En el caso de Dirty Linen se empieza, por ejemplo, por una definición del papel de la prensa completamente formal emitida por Cocklebury- Smythe:

Well the newspapers are the people in a sense - they are the channel of the government's answerability to the governed. The Fourth Estate of the realm speaking for the hearts and minds of the people. (p. 36)

A esta opinión le sigue otra diametralmente opuesta, representativa del enfoque que refleja el tópico de la "prensa canallésca" tan popular en ciertos círculos políticos de los que Mrs Ebury parece formar parte:

On top of that they're as smug a collection of inaccurate, hypocritical, self-important, bullying, shoddily printed sick-bags as you'd hope to find in a month of Sundays, and dailies, and the weeklies aren't much better. (p. 36)

Finalmente el abanico de opiniones se completa con la intervención de Maddie que otra vez aparece como la encargada de expresar, mediante una serie de sencillas observaciones lógicas, lo que podemos considerar una exposición "realista" de lo que es, hace y representa la prensa en la sociedad contemporánea:

The press. The more you accuse them of malice and inaccuracy, the more you're admitting that they've got a right to poke their noses into your private life. All you need is... saying that M. P.s have got just as much right to enjoy themselves in their own way as anyone else, and Fleet Street can take a running jump. (p.41)

En este final, Stoppard critica abiertamente las circunstancias por las que transcurre la profesión periodística en la actualidad. La existencia de dos tipos de prensa, de dos mensajes perfectamente diferenciados, es duramente censurada. Según nuestro autor, los periodistas

...only write it up because of each other writing it up. Then they try to write it up 'more' than each other - it's like a competition... They're not writing it for the people, they're writing it for the writers writing it on the other papers. 'Look what I've got that you haven't got'. There don't have to be any people reading it at all so long as there's a few journalists around to say, 'Old Billy got a good one there!' That's what they're doing it for... The 'pictures' are for the people. (pp. 41-42)

De todas formas, y a pesar de la contundencia de los criterios expuestos, podemos comprobar como Tom Stoppard nunca impone una alternativa determinada y, así, veremos a sus personajes perseverar en sus convicciones como si fueran "autónomamente reales". La eficacia de la parodia de Stoppard radica, precisamente, en salvaguardar la realidad de lo representado por muy cómicamente exagerado que aparezca en escena. Las reflexiones de Maddie sólo sirven, en un primer momento, para que el informe que el Comité está redactando se convierta en un ataque feroz y desproporcionado contra la prensa. Por otra parte, el lenguaje utilizado demuestra de nuevo la capacidad de Stoppard para recrear paródicamente cualquier forma de expresión. Los excesos que encontramos en él resultan de una paternidad muy difícilmente atribuible: No se sabe si proceden del original parodiado o de la posterior elaboración paródica:



Your committee also had the advantage of having a number of distinguished journalists regaling the Committee with the moving and heroic tale of the struggle of the British press from time immemorial to become independent watchdogs of the people's right to know; with many reference to flames, torches, swords, pens, grails and the general impedimenta of chivalrous quest... Unfortunately the witnesses were considerably less helpful on the subject of their sources for the unsubstantiated speculations which were the chief and only reason for the witnesses being called. In the words of Alfred Lord... your Committee therefore was unable to conclude that the aforesaid speculations had any basis. (p. 47)

El amontonamiento de toda esta "impedimenta" lingüística tiene una finalidad muy precisa: La autodeclaración de inocencia del grupo, proceso en el que el Comité es claro "juez y parte". El único escollo en esta carrera de despropósitos es la del recién incorporado, Mr. French, que quiere cumplir su misión íntegra y honestamente. Su actitud obstinada conduce a una enumeración en cascada de todos los personajes y lugares que Maddie ha conocido a lo largo de sus escarceos ante lo que el Comité, alarmado, desaloja apresuradamente la sala de reuniones que, por otra parte, es el único ámbito escénico de esta obra. En esta situación destaca el sentido de "inocencia" que presidía la actuación de esta "voluptuous, fantastic, titian-haired, green eyed, young woman", sentido que permanece por encima de toda una serie de ambigüedades y malentendidos que van abriendo paso al desenmascaramiento último de tanta falsedad e hipocresía. Se advierten restos de amargura cuando Maddie comenta: "I wouldn't have bothered if I'd known it was supposed to be a secret". Las incorrecciones en su utilización del lenguaje no privan de ninguna simpatía al que en definitiva resulta ser el per

sonaje más humano de Dirty Linen. Maddie continuará su lamentamiento con unos tonos escépticos después de conocer la manipulación a la que había sido sometida por unos individuos que en su cobardía existencial no querían ni admitir, ni enfrentarse a la realidad de los hechos: "I sometimes wonder if it's worthwhile trying to teach people, don't you Mr. French?" (p. 52).

De todas formas, no se debe entender que Stoppard pretenda lograr un patetismo moralizador con esa huida de delincuentes sorprendidos por parte del Comité ni con las recriminaciones finales de Maddie. Stoppard cierra el círculo que forma su obra subrayando su carácter eminentemente "teatral" y para ello no duda en poner en palabras de Maddie - único punto de referencia de la realidad - la fórmula clásica de "Finita la Commedia" por si no fuera suficientemente clara su finalidad cómica. Un poco antes, nuestro autor ha hecho que Mr. French sucumbiera igualmente a los encantos de Miss Gotobed, lo cual viene a explicar el cambio que ha propuesto en la redacción del informe del Comité y que, corregido, viene a reflejar la sensatez tantas veces pregonada por Maddie:

Paragraph 1. In performing the duty entrusted to them your Committee took as their guiding principle that it is the just and proper expectation of every Member of the Parliament, no less than for every citizen of this country, that what they choose to do in their own time, and with whom, is... between them and their conscience, provided they do not transgress the rights of others or the law of the land; and that this principle is not to be sacrificed to that Fleet Street stalking-horse masquerading as a sacred cow labelled 'The People's Right to Know'.

Your Committee found no evidence or even

suggestion of laws broken or harm done, and there  
by concludes that its business is hereby concluded.  
(p. 72)

De esta forma, se cierra el círculo que comenzaba con las advertencias de Maddie y sus llamadas a la sensatez y que culmina con su triunfo simbólico en el momento en que arroja el informe a la papelera. La realidad se ha impuesto al torpe intento de cubrirla bajo el manto de las apariencias. Sin embargo, Stoppard nos reserva un última "emboscada" como si quisiera insistir en su propuesta de desenmascaramiento de la realidad: French, que se enjuga sorprendentemente el sudor con "the pair of knickers put on by Maddie at the beginning" (p. 73), exclama: "Toujours l'amour".

El hecho de que en este final la acción preceda a unas palabras que la contradicen, indica esa última manifestación ostensible de la realidad por encima de todas las formulaciones que la pretendan encubrir. La falsa invocación al "amor" queda totalmente en evidencia ante lo que es la prueba de un evidente y frívolo desahogo sexual. Stoppard parece querer indicarnos con las palabras de cierre anteriormente citadas de "Finita la Commedia" que, efectivamente, se han acabado todas las posibilidades de desfigurar lo que es real. Una vez desechado lo que se ha demostrado que era una forma travestida de amor, una vez que se ha acabado la "comedia" intentada, comienza el reino de la realidad en el que no se puede fingir comportamientos, sino que sólo se permiten actuaciones reales.

La mínima corrupción que contemplábamos en los torpes intentos mecanográficos de Maddie queda reducida a sus ver

daderas dimensiones frente a los comportamientos que han-  
ido desfilando a lo largo de la acción, de una acción tea-  
tral que en algunos momentos roza la farsa porque los per-  
sonajes, intencionalmente caricaturescos, se comportan co-  
mo títeres en la hábil trama urdida por Stoppard y en la-  
que parece conocer sus más íntimos resortes para que todo  
encaje perfectamente en su arquitectura teatral. En esta-  
trama, y por cuestiones puramente comerciales, Tom - -  
Stoppard intercaló una breve obra de un acto, New-Found-  
Land, con la que consiguió la duración exigida por los em-  
presarios teatrales y la celebración de la concesión de -  
la nacionalidad británica a su amigo Ed Berman, promotor-  
del grupo dramático Inter-Action, motivo que, en princí-  
pio, había originado Dirty Linen.

Una obra tan breve, sin embargo, presenta todas las-  
características del mejor teatro de Stoppard empezando -  
por la ingeniosidad de su arquitectura teatral que le per-  
mite hilvanar New-Found-Land dentro de la trama de Dirty-  
Linen, como si hubieran sido concebidas como un todo con-  
tinuo. Por otra parte, parece como si estuviéramos asis-  
tiendo a un debate dialéctico entre sus dos personajes -  
que esgrimen el exhuberante y característico lenguaje - -  
stoppardiano que alcanza una de sus cimas en el largo mo-  
nólogo de Arthur, "My America! - my new-found-land!", y -  
que viene a demostrar que nuestro dramaturgo no es sola-  
mente un chistoso de respuestas rápidas, sino que puede -  
construir profundos, bellos e interesantes discursos.

Sus dos únicos personajes, Arthur, "a very junior" y  
Bernard, "a very senior Home Office Official", represen-

tan no sólo una contraposición generacional muy marcada, sino también dos funciones dramáticas perfectamente diferenciadas: Bernard va a realizar una rememoración del pasado remoto en la que la fidelidad de su memoria a la hora de reconstruir fielmente los acontecimientos, se va a ver traicionada por su ingenuidad al interpretar los acontecimientos vividos. Por su parte, el joven Arthur va a ejercitar el recuerdo como descripción impresionista dando lugar a la reflexión paralela de la reducción de las experiencias y el tiempo vivido a unos límites escasísimos, una vez que las vivencias reales han pasado para, convertirse en memoria. La comparación inmediata que se nos ocurre entre lo que podría ser la duración real de su viaje a través de América, su fugacidad y el relato resultante no es sino el resultado de la invitación indirecta que nos hace Stoppard para que reflexionemos sobre la dificultad de aprehender la realidad de nuestras experiencias, siempre destinadas, en el mejor de los casos, a convertirse en recuerdos, más o menos fieles, más o menos impecaderos.

A esto hay que añadir el motivo central de su reunión que tiene como objetivo preparar un informe para conceder la nacionalidad británica al ya mencionado Ed Berman retratado explícitamente como tal. La discusión informal a la que se procede para fijar los distintos requisitos exigidos son una muestra excelente de las características que el sistema exige a los ciudadanos de pro, empezando por su apariencia personal en la que ya encontramos el cambio constante de modelos como algo propio de una

realidad en perpetua evanescencia:

An American with a beard? Oh dear... of course, in those days it was the other way round. It was difficult to get British nationality without a beard. A well bearded and moustached man stood an excellent chance with the home Secretary. A man with a moustache but no beard was often given the benefit of the doubt. A man with a beard and no moustache, on the other hand, was considered unreliable and probably fraudulent, and usually had to remain American for the rest of his life. (p. 58. Subrayados nuestros)

Si el aspecto físico es tan definitorio, no lo son menos los relativos a la situación económica de los individuos para los que su capacidad de "property/prosperity" se muestra como definitiva a la hora de satisfacer las condiciones de una adecuada ciudadanía. Sin embargo, esta discusión aparece finalmente encaminada a proporcionarnos un retrato del personaje en cuestión, donde podemos apreciar la capacidad de síntesis y de ironía que posee Stoppard y que dirige contra los formalismos clasistas del sistema:

Bernard: Oh dear, yes. A theatrical farmer with buses on the side, doing publishing and community work in a beard... Are we supposed to tell the Minister that he's just the sort of chap this country needs? (p. 59. Subrayado nuestro)

A partir de aquí, se produce lo que podemos considerar el núcleo principal de esta obra y que hemos llamado ejercicio del recuerdo como descripción impresionista. América queda, en principio, reducida a un viaje con el

que Arthur rebate los tópicos que Bernard expresa sobre el "American way of life":

Americans are a very modern people... very open... they wear their hearts on their sleeves. They don't stand on ceremony. They take people as they are. They make no distinction about a man's background, his parentage, his education. They say what they mean... They admire everything about them without reserve... They are the first to put their hands in their pockets... and are irrepressibly goodhumoured, ambitious, and brimming with self-confidence in any company. Apart from all that I've got nothing against them. (p.p. 59-60. Subrayados nuestros)

Toda la carga de intencionalidad y de reserva del viejo continente contra la joven América se va a ver acallada por la descripción entusiasta que va a emprender Arthur de su travesía de los Estados Unidos aunque en ella se incluya una visión complementaria y definitiva de las características socio-económicas de los americanos. A pesar de seguir bordeando el tópico, se aportan unas consideraciones mucho más profundas que clarifican grandemente la forma de integración que posee el sistema americano y que impone un cierto tipo de conducta. Mientras Bernard se queda dormido, cerrándose simbólicamente a todo posible cambio de opinión, Arthur, al rememorar sus visiones de las multitudes americanas, exclama:

Shawled women hold up their babies, the newest Americans of all, destined, some of them to become the captains and the kings of industrial empires, to invent the modern age in ramshackle workshops, to put a chicken in every pot, an automobile by every stoop, to organize crime as never before, and to fill the sky over Hollywood with a thousand stars!. (p. 60)

El marco geográfico para toda esa masa ingente es -- una América descrita con rápidas, casi fugaces pinceladas que con un ritmo rápidamente creciente van creando una impresión global no carente de un lirismo vibrante, salpicado por unos trazos vibrantes que son los nombres de lugares mil veces citados -y raramente visitados- que se han convertido en familiares para los restantes habitantes -- del planeta que parece tener su centro en la joven nación yanqui. La fascinación que ejerce sobre tantos individuos también subyuga a Arthur y Stoppard lo subraya muy irónicamente, haciéndole mostrar, cuando cruza las piernas, - "Stars and Stripes socks", o una "Sheriff's star", al -- entreabrir su chaqueta. Arthur, fumador de tabaco americano, entusiasta pregonero de nombres que van desde el -- acuñado "New York! New York!", hasta los Chicago, Alabama, New Orleans, Oklahoma o Wichita, no puede por menos que - preguntarse al final de su larga cabalgada declamatoria: "Could this be paradise? or is it after all, purgatory?". El Stoppard de los finales abiertos, el que sabe interpe- lar a sus espectadores para que se pregunten con él acerca de las definiciones de la realidad, aparece de nuevo - para inquirirse e inquirirnos que es eso que llamamos -- América. El desbordante americanismo de Arthur, excesivo a todas luces, aparece entonces con su perspectiva adecuada: Nuestro autor ha incidido nuevamente en su técnica paródica para, primeramente, magnificar la realidad distorsionándola y para que, después, pueda surgir nuestra interpretación después de haberla contemplado en tales circunstancias que la privan de las defensas de su presenta-



ción cotidiana y tópica.

El cosmos político de Dirty Linen y su, característicamente, intermedio "yanqui" de New-Found-Land, han quedado finalmente investigados a la luz paródica del teatro - de Tom Stoppard. La ficción burlesca creada parece haber cobrado una entidad real propia que nos remite a la verdadera realidad del mundo político británico. En nuestro retorno reconocemos a nuestros personajes: Los McTeazle, Cocklebury-Smythe, Withenshaw, etc. proliferan en todas las Cámaras de los Comunes del mundo. Su esencia paródica parece responder a su naturaleza real. La teatralización de la realidad nos ha permitido descubrir una realidad -- que se "teatraliza" para dificultar su auténtico conocimiento.

Notas:

- (1) Los nombres utilizados por Stoppard no sólo invitan al regocijo, sino que constituyen una prueba evidente de su sagacidad política. Cocklebury-Smythe, McTeazle, Chamberlain, Withenshaw, Mrs. Ebury y French, todos ellos honorables Miembros del Parlamento, constituyen por sí mismos una sutil referencia sociológica a posturas y encuadramientos políticos muy fácilmente reconocibles. La excepción la constituye la sensata Miss Maddie Gotobed, cuyo nombre responde claramente a una intencionalidad esperpéntica que ponga aún más en evidencia los contrastes continuos existentes entre sus palabras y su actuación.
- (2) Tom Stoppard, Dirty Linen & New-Found-Land, Faber and Faber, London 1977, p. 19.  
Las siguientes referencias a la obra corresponden a la edición citada, por lo que mencionaremos exclusivamente el número de la página donde se encuentra el texto.

Every Good Boy Deserves Favour: El drama de la realidad política totalitaria

La indefinición y ambigüedad políticas de Stoppard - que tantas interpretaciones potencian, se rompen a partir del año 1976 para dar paso a tres obras que suponen una clara toma de posición política aunque no estrictamente partidista. En este sentido, no está de menos el señalar que el teatro "político" contemporáneo en Gran Bretaña no sigue las pautas shavianas ni brechtianas que habrían sido las bases lógicas para su evolución natural, sino que, en sus manifestaciones más evidentes, adopta un tono de contestación radical y compromiso que caracteriza a sus autores a los que Tynan llama "hairy men". En este grupo se incluirían a una serie de dramaturgos que formarían un abanico que va desde Osborne, Arden y Wesker a Brenton, Hare, Griffith y Bond. Creemos que sus diferencias con Stoppard son algo más que evidentes aunque, bajo ningún aspecto, podríamos aceptar que se pudiera encasillar a nuestro autor en el epígrafe de "reaccionario" por mantener su teatro en un tono de comedia política, que unido a sus prólogos le hace retomar el curso señalado por Shaw en defensa del valor de la integridad, responsabilidad y ética humanas frente a todo tipo de opresión estatal, independientemente de su calificación política. La integridad ética del individuo en defensa de sus principios adquiere en Stoppard un carácter político central que le convierte en defensor de unas posturas humanistas y humanitarias, que ya hemos señalado, y que le justifican más-

allá del posicionamiento político en el que se produce su denuncia.

La génesis de Every Good Boy Deserves Favour está ampliamente explicada en el prólogo de la obra e implica un largo proceso de casi tres años en el que como relata el propio autor tuvo que resolver el problema que se deriva de la inversión de los términos habituales en los que se origina una obra:

Usually, and preferably, a play originates in -  
the author's wish to write about some - -  
particular thing. The form of the play then - -  
follows from the requirements of the subject. - -  
This time I found myself trying to make the - -  
subject follow from the requirements of the - -  
form. (1)

Y la forma en este caso suponía todo un desafío -que por cierto, encontró una respuesta adecuada- a la capacidad dramática de Stoppard. André Previn, director de la London Symphony Orchestra en aquellos años, le había solicitado desde 1974 que escribiera una obra teatral en la que interviniera su orquesta como elemento activo de la acción y no como simple acompañante de fondos musicales. Los primeros planteamientos -un millonario que poseía una orquesta- se demostraron como un auténtico "cul-de sac" y tras distintos aplazamientos y abandonos, Stoppard se pone definitivamente a trabajar en la obra en Abril de 1976, coincidiendo con su creciente interés por la problemática de los disidentes de la Unión Soviética y con su conocimiento de Victor Fainberg, exiliado ruso que había pasado cinco años de reclusión en un hospital-pri-

sión, y del que recibió un decisivo impulso creador dada= la admiración que le produjo

his single-mindedness, his energy (drawing more on anger than on pity) and his willingness to - make a nuisance of himself outside and inside - of any institution, friend or foe, which bore - upon his cause, prompted the thought that his - captors must have been quite pleased to get rid of him. He was not a man to be broken or - - silenced; an insistent, discordant note, on - - might say, in an orchestrated society. (p. 7. - Subrayado nuestro)

•  
Fainberg se convirtió así en el elemento catalizador que disparó la energía creadora de Stoppard para crear -- una "realidad" dramática que, en esta ocasión, tenía unos antecedentes muy reales. La dedicatoria de Every Good Boy (clisé nemotécnico en inglés para recordar la escala musical) a Victor Fainberg y a Vladimir Bukovsky (cuya "anécdota" política recuerda Alexander en su solo como la del personaje C) así lo atestigua, como también lo hace el comentario del doctor psiquiatra al dictaminar que "Your - opinions (Alexander's) are your symptoms" y que fue extraído del relato de las peripecias carcelarias de - - Fainberg.

De todas maneras, es muy importante el destacar como independientemente de su origen, Stoppard aspira a que - sus obras posean "its nerve and its own reality" (p. 8) - para que constituyan un mundo propio que "choque" con el mundo de la realidad. En nuestra interpretación, el resultado de tal colisión será siempre una nueva visión más rica, elaborada y profunda de dicha realidad. Stoppard al - hablar de una "orchestrated society" encontró una analo=

gía esencial para establecer lo que es el contenido nuclear y temático de su obra a la que dotó de tan compleja carpintería teatral: La sociedad-orquesta enfrentada al ciudadano-músico y los límites de las exigencias que puede plantear la colectividad, en aras de la armonía social, al individuo. Esta analogía de fácil captación y aceptación, como lo confirman los estudios que a esta obra dedican Whitaker y Nightingale entre otros, es un punto de partida que consideramos muy adecuado para nuestro análisis de una obra que como señala Oleg Kerensky llega a lograr un resultado en el que se mezclan de una forma extraordinaria dos elementos muy dispares: "Hilarious farce and moving political drama". (2)

Sin embargo, añadiremos, y más allá de lo puramente teatral por una parte, y de las implicaciones políticas por otra, las grandes líneas del teatro de Stoppard subyacen en esta obra y le imprimen sus características típicas. La disposición escénica ya constituye un indicio de su capacidad para resolver un problema que resultaría muy arduo para la mayoría de los dramaturgos: Integrar una orquesta como uno de los "eiron" de la acción con una "vida" propia. (3) Aparte de esta zona propia de los músicos, los demás protagonistas también van a gozar de sus territorios específicos, celda, consulta y escuela, mundos separados y significativamente pequeños y opresivos ya que pretenden evocar los estrechos límites que los estados totalitarios imponen a las vidas particulares.

En la celda conviven, por decirlo así, Alexander, "a political prisoner", e Ivanov, "a genuine mental

patient". Su reclusión conjunta, como se verá en el - - desarrollo de la acción, no es puramente casual -y esta = es una de las claves de Every Good Boy- (4) sino que responde a una intencionalidad de resolver lo que había llegado a ser un problema de estado. La coincidencia de sus nombres y apellidos, Alexander Ivanov -una especie de - - John Smith o Juan López ruso- es la base de un equívoco - que será aprovechado hábilmente por el sistema para desembarazarse de la obstinación ética de un hombre que había conseguido poner en evidencia la naturaleza opresiva del Estado Soviético. Por otra parte, creemos que Stoppard - con esta elección de nombres apunta también, sabiamente, = al problema de despersonalización que se padece en los regímenes autoritarios, siempre interesados en regir sobre una masa anónima carente de identidad individual. Son precisamente las discordancias personales que de ella se derivan las que se pretenden evitar, para lograr la uniformidad dócil, necesaria y sometida que permita el dominio total del estado o de las minorías que detentan el poder político.

La inclusión de estos dos personajes representativos de dos tipos muy diferentes de marginación, la locura y - la disidencia, en un área determinada contrasta con las - reservadas al mundo oficial -consulta y escuela- en las - que se pretende la integración, asimilación y aceptación de lo establecido (recuérdese Albert's Bridge y - - - A Separate Peace), aunque en este caso Stoppard haya optado por una definición clara y explícita de las características políticas del sistema. Ivanov, que sufre alucinacio

nes en las que se encuentra tocando el triángulo en una -  
 orquesta y con la que mantiene unas relaciones más que -  
 problemáticas, actúa de interrogador subsidiario con un -  
 cuestionario plagado de locas ambigüedades que oscilan en -  
 tre lo erótico-psicoanalítico y lo personal político. Re-  
 cordar aquí a cualquiera de las parejas becketianas, - -  
 "el otro" y "el uno" de Los Emigrados de Slawomir Mrozek,  
 o al reo y al verdugo de The Gamblers, del propio - -  
 Stoppard, parece obligado, mucho más cuando nuestro autor  
 ha desarrollado ampliamente esta "alteridad" como recurso  
 y procedimiento favorito para expresar dramáticamente lo-  
 que parece evidentemente ser un monólogo interior con el-  
 que deshace sus fantasmas interiores. Este interrogatorio  
 inicial que nos lleva a la ansiedad opresiva de The - -  
Birthday Party de Pinter, acaba por situarnos en una re-  
 gión concreta del mundo, no particularmente amable, en el  
 que vivimos. Vladimir y Estragon, Ham y Clove, - - -  
 Rosencrantz y Guildenstern son otros dúos que nos dan las-  
 coordenadas opresivas y demenciales en las que se desen-  
 vuelve nuestra existencia. Alexander e Ivanov (Alexander-  
 Ivanov y Alexander Ivanov) son los dos "alter egos" de -  
 una misma personalidad explicitada en una situación con-  
 creta y que, no obstante, sigue teniendo un fuerte conte-  
 nido simbólico y universal que nos habla del "ser en el -  
 mundo" actual.

Pero la complejidad de relaciones que encontramos en  
Every Good Boy a pesar del reducido número de personajes,  
 no acaba aquí. De hecho, hay un tercer Alexander Ivanov -  
 que se oculta tras el diminutivo familiar Sacha. Heredero



de la disidencia y de la simbólica anomia uniformadora paterna, el joven Alexander reproduce una vez más esa lucha literaria "del hijo y el padre; del hijo luchando por - - identificarse con el padre" (5), tan central en la evolución de la Literatura. Sacha es otro personaje de la serie infinita que comenzó con Edipo, siguió con Telémaco, alcanzó la excelsitud de un Hamlet y se prolonga en - - Stephen Dedalus pero, en este caso, nuestro autor, aunque también plantea un proceso de búsqueda y de "soborno" y - convencimiento dialéctico-filiales (intenta convencer a - su padre para que abandone su huelga de hambre, condición de su libertad), parte de una primera identificación que no hace necesaria esa "metempsicosis" simbólica y de encuentro entre "Stepold y Leophen cuando llegamos al límite de la 'mimesis'", tal como acertadamente señala C. Pérez Gállego en el trabajo mencionado.

La relación padre-hijo, que ya analizamos en - - Albert's Bridge y que tenía una importancia capital en su "disidencia" social, es un tema que Stoppard nunca ha des- - deñado: Ocupa un lugar fundamental como trasfondo - - hamletiano de su Ros. & Guill., es central en Every Good Boy, reaparece en Professional Foul con un Sacha también- - adolescente que sienta unos principios éticos en un mundo de adultos antiéticos y culmina, como veremos, en The -- Real Thing donde Henry se verá responsabilizado ante, en- - este caso, su hija Debbie.

Sacha cierra un primer y significativo "triángulo" - de disidentes que se enfrentan a otro "triángulo" no me- - nos significativo: El Coronel, cuya breve e impresionante

aparición tiene mucho de eclesiástico, y, en efecto como representante de la iglesia-estado anatemiza y excomulga a todo heterodoxo que, como Alexander, discrepe de lo establecido; el Doctor, encauzador de descarriados y consejero sensato de lo que se debe hacer y, por último, la Profesora, iniciadora en la ortodoxia del sistema, celosa del renombre, en su opinión innmercido, que está cobrando el padre de su rebelde e inadaptado alumno.

Los cosmos de estos dos triángulos -"A triangle is the polygon bounded by the fewest possible sides"- son herméticos e incommunicables porque los valores del sistema quedan inmediatamente subvertidos en el momento en que entran en contacto: "A triangle is the shortest distance between three points" dirá Sacha crecientemente angustiado ante el sufrimiento de su padre e Ivanov remachará la formulación del primer axioma de Euclides, "the Greek musician", en una inversión demencial y total de lo universalmente aceptado como "Everyone is equal to the triangle".

La contestación de los valores oficiales queda muy prontamente expresada y las alusiones a un "subversive triangle" que interfiere y arruina las distintas ejecuciones musicales de la orquesta resulta una constante a lo largo de la obra. Es Sacha el que lo expresa categóricamente al explicar su incapacidad musical y ser agriamente reprendido por su profesora que le recuerda y nos pone en antecedentes de su celebridad mundial al traspasar las fronteras la huelga de hambre que ha declarado su progenitor:

Yes, your name goes round the world. By telegram. It is printed in the newspapers. It is spoken on the radio. With such a famous name why should you bother with different colours? We will change the music for you. (p. 19)

En estas palabras se desliza la clave de la oposición del estado totalitario a las posturas individuales, la posibilidad de crear una "música" particular para cada ciudadano socavaría las bases de la propia naturaleza de dicho estado. La respuesta de Sacha es, sin embargo tajante, "I don't want to be in the orchestra" por lo que recibe inmediatamente la sanción represiva consiguiente, única posibilidad de ese sistema, y que, a otra escala, le vuelve a identificar con su padre al mantenerse la metáfora del castigo escolar según el cual Alexander tendría que haber copiado un millón de veces "I am a member of an orchestra and we must play together".

Es en la disidencia de Alexander, de la persona que se niega a interpretar la melodía ordenada, del que no quiere saberse elemento de un grupo que no ha elegido, donde encontramos una característica importante de los personajes de Stoppard ya que normalmente son representantes de la masa anónima y mediocre, caracteres secundarios (Alexander no es un intelectual famoso) que resultan prototipos de la sociedad de masas en la que vivimos. Su historia por simple, hasta parece aburrida:

They spoil things for ordinary people.  
My childhood was uneventful. My adolescence was normal. I got an ordinary job, and married a conventional girl who died uncontroversially in childbirth. Until the child was seven the only faintly interesting thing about me was that --

I had a friend who kept getting arrested. Then=  
one day I did something really crazy. (p. 24)

La locura de este hombre que anteriormente ha relatado la serie de detenciones que afectó a un amigo suyo y - en la que se incluía la de Vladimir Bukovsky, que sí era realmente famoso y al que se alude como el ciudadano C, - consistió en algo tan "disonante" como bombardear todo tipo de instituciones y medios de comunicación con sus cartas lo mismo que su hijo, paralelamente, revienta el tambor, nuevo instrumento, nueva posibilidad, que le habían concedido en la orquesta colegial para mayor indignación de su profesora. A partir de aquí, Stoppard procede a una definición de la realidad política de la Unión Soviética que, característicamente, parodia con enorme eficacia. Su crítica siempre se hace desde un distanciamiento, no precisamente brechtiano como ya hemos señalado, y que pretende dejar al espectador libre de interpretar su proposición como algo dicho en serio o en broma, para lo cual tendrá que ejercer su facultad intelectual de decidirse por un criterio determinado. Las propuestas de Stoppard tienen siempre algo de "riddle" en la mejor tradición del humor británico, o de "koan" zen en el que pueden aparecer contrapuestas dos realidades diferentes y de cuya consideración se debe desprender una nueva luz sobre esa misma realidad. En su visión, con algo de historia incluida, de la realidad soviética Alexander le explica a Ivanov - que

The bad old days were over a long time ago. - -

Things are different now. Russia is a civilized country, very good at Swan Lake and space - - technology, and it is confusing if people - - starve themselves to death. (p. 24)

Las referencias al Bolshoi, los éxitos espaciales y las huelgas de hambre son, como sabemos, elementos muy diversos de un fresco social complejísimo, del que, sin embargo, estas tres piezas proporcionan unas claves que permiten comprenderlo. La sofisticación artística y la perfección tecnológica pueden resultar perfectamente compatibles con la abyecta deshumanización que supone la tortura aunque sea descrita con la brillantez y la riqueza léxica propia de Stoppard:

I was given injections of aminazin, sulfazin, - triftazin, haloperidol and insulin, which - - caused swellings, cramps, headaches, trembling, fever and the loss of various abilities - - including the ability to read, write, sleep, - sit, stand and button my trousers. When all - - this failed to improve my condition, I was - - stripped and bound head to foot with lengths of wet canvas. As the canvas dried it became - - tighter and tighter until I lost consciousness. They did this to me in a row, and still my - - condition did not improve. Then I went on hunger strike. And when they saw I intended to die they lost their nerve. (p. 29)

Stoppard plantea continuamente un mundo de confusiones que ponen en evidencia un sistema en el que el "double thinking" orwelliano resulta operativo en la práctica y donde también se encuentran unos incipientes ejemplos de "newspeak". La disidencia política se califica de "pathological development of the personality with paranoid delusions" por parte del Doctor que no tiene nin

gún inconveniente en considerar como "'Special' - -  
 Psychiatric Hospitals" lo que evidentemente son cárceles=  
 para aquellos presos también "special" y que el califica=  
 de "pacientes". En todo este proceso se desarrolla una re=  
 flexión moral y ética paralela que exige actitudes y pro=  
 nunciamentos por parte de todos los que en ella inter- -  
 vienen. La necesidad de una autojustificación hace decir=  
 al Doctor "It's not me. I'm told what to do". Sus manipu=  
 ladas categorías psicoanalíticas chocan con la irreducti=  
 bilidad de un "antisocial malcontent" que se ve animado -  
 por una ética personal incorruptible e indcblegable. En -  
 este "New World" que tampoco es feliz, donde los hospita=  
 les son prisiones y las escuelas reformatorios, la impor=  
 tancia del lenguaje -tema absorbente de Stoppard- queda -  
 abundantemente sugerida en la doble profesionalidad del -  
 Coronel que resulta ser Doctor en Filología, especialista  
 en Semántica. La investigación del lenguaje, en esta opor=  
 tunidad, servirá para proceder a definiciones tan categó=  
 ricas como que las opiniones de un individuo concreto --  
 sean sus síntomas de inadaptación. Por otra parte, la es=  
 pecialidad lingüística del Coronel le permite aplicar el=  
 gran descubrimiento, por expresarlo de alguna manera, de=  
 la identificación del nombre de una persona con el último  
 fundamento de la definición de su individualidad. Este -  
 hecho lingüístico aplicado a las necesidades represivas -  
 del estado preparan un plan de una gran sutileza que le -  
 permitirá deshacerse de un preso convertido en acusación=  
 demasiado molesta ante la opinión y presión internaciona=  
 les y su obstinación ética. Encerrado con otro paciente -

real, el Coronel procederá a un intercambio de problemas= y cuestiones que le permitirá su liberación, salvando la= fachada de la dignidad política del estado que represen= ta. El Coronel, moderno Pilatos con éxito, consigue desem= barazarse del problema que le representa su "cristo" -- -siempre figura de insobornabilidad ética- de forma muy - airosa y emitiendo su veredicto final exculpatório: - - "There's nothing wrong with these men. Get them out of - here".

Como se puede comprobar, la situación descrita no só= lo fomenta sino que se basa en una constante ambigüedad - que emplea la ambivalencia conceptual para siempre poder= utilizar aquella que más le conviene. Como indicábamos, - es el "double thinking" operando en la práctica. Si no se puede liberar políticamente al disidente, sí se puede, - sin embargo dejar en libertad al "paciente" curado. En el mundo de locura en el que vive, es Ivanov el que propugna la alternativa correcta: "A line must be drawn". Una lí= nea delimitadora entre lo correcto e incorrecto, entre lo justo e injusto, entre lo humano y lo inhumano. Alexander, a su manera, es decir, éticamente, también propugna una - definición clarificadora de situaciones y principios. Si= anteriormente describió la confusa Rusia en la que vive,= más adelante aboga por un retorno a los viejos tiempos:

I want to get back to the bad old times when a= man got a sentence appropriate to his crimes - ten years'hard for a word out of place, - - twenty-five years if they didn't like your face, and no one pretended that you were off your -- head. In the good old Archipelago you're either well or dead. (p. 31)

Alexander quiere acabar con esa hipocresía que disfrazada de demencia lo que era y es enfrentamiento político. Su simplicidad moral le permite, cuando está dispuesto a llevar su enfrentamiento hasta las últimas consecuencias de su propia muerte, emitir unas claras definiciones políticas: "What they call liberty is just the freedom to agree that one and one is sometimes three". El sistema sólo quiere un asentimiento total a sus afirmaciones independientemente del error que contengan. La anulación de la capacidad individual de juzgar y ser dueño de sus opiniones es reivindicada por Alexander, no sólo para poder ser persona, sino para serlo en compañía de sus semejantes. Su voluntad es la de desterrar el mal y por ello rechaza la cómoda propuesta de su hijo Sacha - "Be brave and tell them lies!" - en función de otro tipo de rigidez, distinta a la sugerida, la de su código ético personal: Si - miente, no sólo les ayudará a perseverar en su maldad - - sino que puede inclinar a otras personas a pensar que - - "they're not so wicked after all". El padre, personificación de un super-ego, de un imperativo categórico, en este caso no adquiere tonos autoritarios, sino que apunta hacia su otra vertiente, la transmisión de un código moral. Es el padre amante, el padre-madre que no oculta sus sentimientos tras haber anunciado su sacrificio por los demás padres y madres:

Dear Sacha, I love you,  
I hope you love me too.  
To thine own self be true  
ONE AND ONE IS ALWAYS TWO.  
I kiss you now, adieu.



There was nothing else to do. (pp. 35-36. Sub-rayado nuestro)

Frente a la doblez moral de una situación que en el papel constitucional garantiza las libertades de conciencia, prensa, expresión, reunión, culto, "and many other freedoms", Alexander reivindica una moral unívoca y personal que evite los horrores de saber fusilado a Nikolai Bukharin, autor de tan liberal y deseable Constitución. Fiel a sus principios -lo único que puede transmitir como herencia- se sabe vencedor, "they lost", y no está, por lo tanto, dispuesto a doblegarse. Su liberación final nos indica una cierta confirmación de su victoria pero, sin embargo, seguimos encontrando en Stoppard unas complejidades mayores de las que se pueden apreciar en esta primera consideración. De hecho, en la escena final a la integración del Doctor y la profesora en la orquesta, se añade también la de Ivanov que une su triángulo al grupo de percusionistas con todo lo que de confusa asimilación puede implicar. El "alter ego" irracional de Alexander ve su "orquesta mental" por fin convertida en orquesta real, en la que sus sueños se ven aplacados. Mientras tanto, el Alexander racional e íntegro sólo puede pronunciar perplejo el nombre de su hijo cuando éste le invoca y anima contradictoriamente: "Papa, don't be crazy! Everything can be all right!" (p. 37). Curiosamente, este mensaje, con una intencionalidad totalmente diferente ya había sido enunciado por la Profesora y como muy oportunamente señala Whitaker "Beneath his innocence and insistence, we feel a darkness that Every Good Boy Deserves Favour does=

not pretend to dispel" (6). Esa ambigüedad tonal con la -  
 que como se ha visto, estamos profundamente de acuerdo, -  
 es la consecuencia de un "simple outline" que envuelve -  
 "a remarkably complex inner form" y que sirven para - -  
 desarrollar unas perfectas

playful and collaborative harmonies -both - -  
 theatrical and musical- (that) illuminate for - -  
 us the social lunacy that turns music (or - -  
 language, or psychiatry, or geometry, or the - -  
 Gospel) into a tyranny from which a - - -  
 conscientious man can only dissent. (7)

Este planteamiento, mucho más abstracto y universal,  
 logra evidentes unanimidades pues como señala Kerensky se  
 implica más directamente con la libertad humana a pesar -  
 de su referencia concreta a la situación rusa que, por -  
 ejemplo, en opinión de Nightingale queda en cierta forma=  
 velada por la acumulación de efectos musicales. El acuer=  
 do generalizado siempre se produce en torno a los plantea=  
 mientos de la orquesta como metáfora social:

Indeed, Every Good Boy brings onstage an entire  
 symphony orchestra, primarily to embody the - -  
 delusions of the dissident's authentically - -  
 insane room-mate, secondarily to exploit music=  
 as a metaphor for order and harmony. (8)

El hecho de que este orden y armonía produzca una ma=  
 nipulación humana (Hunter) tan extrema es, consiguiente=  
 mente, el objeto directo de la denuncia expresa de - -  
 Stoppard que, por otra parte, y lúcidamente no le escati=  
 ma al sistema ninguna "capacidad" a la hora de organizar=  
 inteligentemente la represión y sus alternativas "civili-

zadas" siempre que sean necesarias. En este sentido, en el penetrante estudio de Andrew K. Kennedy sólo se desliza un error: Afirmar que "the Colonel confuses Alexander and Ivanov or, rather, confuses Alexander Ivanov with Alexander Ivanov", (9) supone minusvalorar un sistema que se muestra demasiado poderoso para ser tan poco sagaz al mismo tiempo que implica una incomprensión de la profunda complejidad de esta obra que no es sino la elaborada denuncia de la sutil perfidia del sistema totalitario. En efecto, el "patient/prisoner" es liberado pero sólo porque únicamente los mártires muertos son útiles -temporalmente, añadiríamos- los otros serán rutinaria e implacablemente olvidados.

Notas:

(1) Tom Stoppard, Every Good Boy Deserves Favour, Faber & Faber, London 1978, p. 5. Las citas subsiguientes de la obra son de esta edición y se señalarán únicamente por el número de la página correspondiente.

(2) O. Kerensky, The New British Drama, p. 169

(3) T. R. Whitaker explica detalladamente la complejidad de los montajes que supone el integrar una orquesta sinfónica en esta obra y para hacerse una idea valgan los siguientes datos: La primera vez que se presentó fue

at the Royal Festival Hall... by the Royal --  
Shakespeare Company under Trevor Nunn's - -  
direction and the 100-piece London Symphony -  
Orchestra. Recast... with a 32-piece orchestra...  
at the Mermaid Theatre. In the summer of 1979 -  
Stoppard himself (otra muestra de su polifaceta-  
tismo) followed Nunn's production concept in -  
directing it, with an 81-piece orchestra - -  
conducted by David Gilbert, at the Metropolitan  
Opera in New York. (p. 137)

(4) Más adelante señalamos el error en el que incurre - -  
Andrew K. Kennedy al creer en la espontaneidad de es-  
ta confusión de nombres, propiciada por la reclusión  
en la misma celda de dos personas que se llaman de -  
la misma manera.

(5) Cándido Pérez Gállego, Joyce a la búsqueda del len-  
guaje perdido, Revista de Occidente, Nº 12, Marzo -  
Abril 1982, Madrid.

(6) T. R. Whitaker, Tom Stoppard, p. 143

(7) Whitaker, Ibidem.

(8) B. Nightingale, An Introduction to Fifty Modern Plays,  
p. 411

(9) Andrew K. Kennedy, Tom Stoppard's Dissident Comedies,  
Modern Drama, March 1978, p. 473

Formulismos éticos y comportamientos morales: La realidad de Professional Foul

La realidad de Professional Foul es la realidad checoslovaca, identificable y reconocible, es decir, Tom - - Stoppard adopta para esta obra de Televisión tan íntima-mente ligada a Every Good Boy, una presentación realista- de las coordenadas de espacio y tiempo para situarnos inequívocamente como espectadores ante el desarrollo dramático de una acción que Christopher W. E. Bigsby ha calificado de "total achievement". (1) La Checoslovaquia de los - finales 70 que todavía padecía -y padece- las secuelas de su frustrada Primavera de Praga se convirtió en el centro de la atención de Stoppard a la hora de cumplir su compromiso con Amnesty International, organización apolítica, - filantrópica y situada por encima de toda sospecha, de escribir una obra para conmemorar la celebración del - - "Prisoner of Conscience Year" en 1977. La detención en la capital checoslovaca el 6 de Enero de aquel año del dramaturgo Vaclav Havel junto con un actor y un periodista que intentaban entregar a su propio gobierno la que, posteriormente, se convertiría en famosa "Charter 77", desencadenó finalmente el proceso creativo de nuestro autor que en aquellos momentos "was still sifting through a mass of Amnesty International documents about Russia". (2) Sin embargo, y para alcanzar esa decisión todavía debería realizar un viaje a la Unión Soviética que, curiosamente - - "unlocked a play about Czechoslovakia: there was an - - Archimedean footing, somewhere between involvement and -

detachment, which offered a point of leverage". (p. 9) -

Nos apresuraremos a indicar que en estas palabras vuelve=  
mos a encontrar algo que ya hemos señalado y que consti=  
tuye uno de los elementos esenciales del teatro - - -

stopppardiano: Nuestro autor, siempre contradictorio, se -  
enfrenta al problema de resolver el dilema entre compromi=  
so y distanciamiento. Compromiso ético y humanista ante -  
la injusticia por una parte, y distanciamiento estético,=  
por otra, que permita la consideración objetiva de una -  
realidad sin que la presentación que de ella haga el - -  
autor suponga una orientación, ni mucho menos una determi=  
nación, de lectura interpretadora. Pero no debemos pensar  
que la situación política señalada constituye el tema - -  
central de Professional Foul; diremos, más bien, que es -  
un marco referencial en el que se van a desarrollar unos=  
comportamientos humanos, evidentemente influenciados por=  
esa situación específica y límite de falta de libertad, -  
que son los que verdaderamente interesan a Stoppard. Le -  
interesan desde una consideración universal y no limitada  
mente concreta en un "hic et nunc" transitorio, porque su  
"compromiso" es con la libertad del Hombre y con los pro=  
blemas de su existir que van más allá de los marcos polí=  
ticos en que se encuadran. La celebración de un - - -  
"Colloquium Philosophicum", esta vez en Praga, en 1977, -  
es el "Archimedean footing" que le permite a nuestro - -  
autor mover el mundo de los comportamientos -reales- y su  
contraste con las formulaciones éticas que los han prece=  
dido. La incoherencia ("¿Pues como es que tú eres más va=  
liente en tus palabras que en tus hechos?"), (3) incluso=

la traición ("Los filósofos no cumplen lo que dicen") (4) de lo formulado nos enfrentarán al auténtico núcleo central de esta obra. El título de la comunicación que presentará en el coloquio el personaje central, el Professor Anderson, "an Oxbridge gon", "Ethical Fictions as Ethical Foundations" es un indicio valioso de la dicotomía que, en cierta forma, Stoppard quiere despejar. Las formulaciones éticas pueden quedar reducidas a ser algo meramente ficticio que no informen para nada la realidad de los comportamientos. Como "ficciones" serán unos "cimientos" inconsistentes por inexistentes o, si se quiere, inexistentes por inconsistentes. Afortunadamente, y en este sentido, la acción de Professional Foul nos conducirá a otro tipo de exigencias -derivadas de una realidad humanamente sofocante- y a unas conclusiones imprevisibles dado el evidente oportunismo y, por qué no decirlo, el cinismo apenas encubierto con el que se abre la obra.

Desde el comienzo se nos van a plantear una serie de contraposiciones entre personajes, comportamientos y afirmaciones. Es como si todo elemento fuera acompañado por su contrario, como si todo objeto observado fuera inmediatamente reflejado en un espejo distorsionante que nos diera otra imagen necesaria para conocer más completamente su realidad. Anderson se ve tempranamente enfrentado a su oponente filosófico, otra vez su "alter ego" presentado como rival esclarecedor, McKendrick, "also a don, but where Anderson gives a somewhat fastidious impression, McKendrick is a rougher sort of diamond". (p. 43) Este nuevo dúo se añade a la serie de personajes que se van



convirtiendo en una constante del teatro de Stoppard. - -  
 Ellos: Moon y Birdboot, Alexander e Ivanov (Ivanov y - -  
 Alexander) y, como veremos, la serie de personajes contra-  
 puestos que pueblan sus obras son las personificaciones -  
 de uno de sus más significativos comentarios teóricos: -  
 "I write plays because dialogue is the most respectable -  
 way of contradicting myself". (5) La formulación de cual-  
 quier pensamiento parece dejar insatisfecho a nuestro --  
 autor que, inmediatamente, parece como si se sintiera - -  
 obligado a ofrecer su contrario (su complementario) o una  
 deformación de la idea propuesta, para así establecer más  
 puntos de evaluación que permitan, o no, establecer su va-  
 lidez. Lo engañoso de las apariencias es el primer tema -  
 que queda en evidencia conectándolo con la consideración=  
 crítica de las sensaciones como fuente de conocimiento. -  
 Al comparar una fotografía con el fotografiado y afirmar=  
 McKendrick que no proporciona "a very good likeness", - -  
 Anderson se ve obligado a garantizar que "this is how --  
 I look" para luego descubrir una (otra) paradoja lingüís-  
 tica que refleja una realidad contradictoria: "Young - -  
 therefore old. Old therefore young" y que se refiere a -  
 esa forma específica de captar la realidad que es la foto-  
 grafía. En ella quedamos eternamente jóvenes de manera -  
 que cuanto más vieja es la fotografía, más joven resulta=  
 el fotografiado. Pero la referencia no se detendrá en lo=  
 estrictamente visual sino que al reflexionar sobre esa -  
 "second glance" que requiere un conocimiento más exacto -  
 de toda realidad y que Anderson identifica como - -  
 "linguistic analysis", se produce igualmente una paradoja

análoga: "We don't always mean what we say, even when we manage to say what we mean". El planteamiento de este escepticismo cognoscitivo alcanza incluso a las realidades materiales más aparentemente sólidas. Anderson explica su nerviosismo (¿Simbólica ansiedad existencial ante la carencia de respuestas consistentes?) al advertir el movimiento de vibración de las alas de la aeronave en la que se dirige hacia Praga:

Have you noticed the way the wings keep - -  
wagging? I try to look away and think of - -  
something else but I am drawn back - - -  
irresistibly... I wouldn't be nervous about - -  
flying if the wings didn't wag. Solid steel. - -  
Thick as a bank safe. Flexing like tree - -  
branches. It's not natural. (pp. 44-45. Subraya  
dos nuestros)

Encontramos una clave en esa negación de naturalidad para conocer la rigidez caracteriológica de Anderson. La dialéctica presente en la consistencia de un metal que es "sólido y flexible" a la vez, resulta innegable y, por lo tanto, definitoria de su pensamiento. Por último, en esta primera y reveladora escena, se plantea por parte de McKendrick la cuestión que resulta esencial en el desarrollo de Professional Foul y que podríamos calificar como de "existencia de secretas intenciones" que informan real, aunque no declaradamente, la motivación auténtica de muchos actos que se presentan como causados por lo que, al final, sólo resultan ser pretextos enmascaradores de lo que realmente se pretende conseguir. McKendrick, in voluntaria e inconscientemente, pone el dedo en la llaga de la secreta inmoralidad de Anderson al afirmar que

We are the only English, actually singing for -  
 our supper, I mean I expect there'll be a few -  
 others going for the free trip and the social -  
 life. (p. 45)

Anderson -"to tell you the truth I have an ulterior=  
 motive for coming to Czechoslovakia at this time"- no des=  
 vela todavía su "secreta intención" pero aparece como sor=  
 prendente protagonista de una postura oportunista e inmo=  
 ral, que si bien está generalizada en todo tipo de profe=  
 siones y congresos, resulta particularmente chocante que=  
 se produzca en los ámbitos filosóficos. El planteamiento=  
 de esta dualidad, "justificada" por una doble ética que -  
 acepta la coexistencia y utilización oportuna de un códi=  
 go -igualmente doble- de "vicios privados y públicas vir=  
 tudes" según los comportamientos sean o no conocidos, - -  
 apunta hacia la intencionalidad de Stoppard de intentar -  
 desvelar una realidad social y política que, no sólo en -  
 el escenario (recuérdese Dirty Linen), nos sorprende pe=-  
 riódicamente con el escándalo que conlleva el afloramien=  
 to y publicación de los mencionados "vicios privados". La  
 situación de corrupción generalizada -"Todos tenemos un -  
 precio"- provoca un falseamiento ético que Stoppard abor=  
 da con su teatro y al que, en este caso, intenta contrapo=  
 ner como veremos una "nueva" ética. La constatación de -  
 que "there are some rather dubious things happening in -  
 Czechoslovakia. Ethically (Anderson) -por nuestra parte =  
 subrayaríamos "ethically"- y de que "my work is pretty =  
 political... as yours is" (McKendrick a Anderson) -igual=  
 mente subrayaríamos "political" por estar hablando preci=  
 samente un filósofo- constituye un punto de arranque que=

incide en la idea de dicotomía de la realidad que ya hemos apuntado y que, de hecho, está implícita en el mismo título de la obra Professional Foul. Anderson, dispuesto a ser "a tiny bit naughty", "to play truant" y ausentarse de las sesiones del congreso aduciendo que su invitación es para hablar y no para escuchar, adopta la actitud del jugador de fútbol que para evitar la realización de un tanto comete una falta voluntaria. En ambas acciones - - y la deportiva también tendrá su discusión en esta obra - se conoce y acepta la norma establecida pero su finalidad (conseguir el adecuado "fair play") se pasa por alto para evitar un mal mayor en el caso del jugador profesional y en el de Anderson en función de su autocondescendencia de la que no ignora su carácter "unethical".

Stoppard llena sus obras de realidades muy complejas, desde las caracteriológicas hasta las argumentativas, en las que florecen las dicotomías y las contradicciones. En sus procesos de investigación nos podemos encontrar, como en este caso, un McKendrick que define su campo de actividad como "the philosophical assumptions of social science" desde unas premisas marxistas aunque no se considere "an apologist for everything done in the name of Marxism" y que, por último y para completar su definición, no desdeña la posibilidad de publicar artículos sobre Ciencia Ficción en revistas semipornográficas - - aunque declare unos sentimientos puritanos respecto a - - dichas publicaciones que le llevan a preguntarse "if - - there'll be any decent woman". Con estos planteamientos, Stoppard abona el terreno de sus dramas con unas enormes

posibilidades para desarrollar situaciones en las que la multiplicidad y polivalencia de los elementos empleados generan toda una serie de malentendidos en los que sus personajes se enredan y contradicen. La llegada al hotel donde se hospedan Anderson, McKendrick y Chetwyn, otro participante en el "Colloquium", neoaristotélico y agustiniano, nos pone en contacto con los jugadores de la selección inglesa de fútbol y, sorprendentemente, nos revela la otra faceta de Anderson como experto conocedor de temas y problemas futbolísticos, lo cual sugiere la razón real por la que se encuentra en Praga. Los futbolistas, héroes modernos, son presentados igualmente con características contradictorias: "they get younger all the time" a pesar del paso del tiempo y, como si fueran personajes de tragedia definidos por la preceptiva aristotélica, quedan sometidos a un destino implacable en el que su ascensión sólo puede desembocar en derrumbamiento ("the higher you go the further you fall"). Estos anuncios de fuerza - la insolencia definitiva de McKendrick, será violenta y contundentemente contestada por Broadbent - y de derrota - son elementos de una cuidada y compleja estructura teatral que encontrarán su pleno desarrollo posteriormente. En este proceso se van realizando distintos encuentros en los que se va despejando la realidad de los comportamientos, tanto públicos como privados hasta llegar a su total desenmascaramiento. El primero de ellos es entre Anderson y un antiguo discípulo suyo, Pavel Hollar, que se constituye en bastión de la verdad y de la ética, cuestión insinuada desde su regreso a Checoslovaquia desechando cual-

quier oportunismo, como el de su compañero Velkansky, - -  
aunque se pueda definir su comportamiento como "realista"  
al quedarse en Inglaterra.

El encuentro resulta ser más bien un debate entre -  
profesor y alumno, en el que Anderson ve cuestionado por -  
primera vez su doble juego. Su aceptación hipócrita de -  
unas normas establecidas resulta insuficientemente justi-  
ficada ante la sólida argumentación lógica de Hollar. La -  
"corrección" de lo colectivo no puede dictar ni definir -  
lo que es correcto a nivel individual, sino al contrario:

The ethics of the State must be judged against -  
the fundamental ethic of the individual. The -  
human being, not the citizen. I conclude there -  
is an obligation, a human responsibility, to -  
fight against the State correctness. - - -  
Unfortunately that is not a safe conclusion. -  
(p. 55)

El radical desafío que supone ésta formulación, sólo  
sirve para que Anderson acumule una serie de pretextos -  
que le sirvan de justificación y para lo cual no desdeña -  
ningún tipo de argumentación por evidentemente sofista -  
que resulte. Su objeción a que una ética personal pueda -  
tener significado por sí misma le lleva a reproducir la -  
teoría contractual del Estado como fuente de derecho y -  
que, en su vertiente autoritaria, generó el totalitaris-  
mo:

It is much easier to understand how a community  
of individuals can decide to give each other -  
certain rights. These rights may or may not - -  
include, for example, the right to publish - -  
something. In that situation, the individual -  
ethic would flow from the collective ethic, -

just as the State says it does... such an - -  
 arrangement between a man and the State is a - -  
 sort of contract, and it is the essence of a - -  
 contract that both parties enter into it - -  
 freely. (p. 55)

Hollar no refuta este argumento por su falta de li-  
 bertad a la hora de aceptar el mencionado contrato, sino-  
 que va más allá y aduciendo unas posturas humanistas re-  
 clama la prioridad de unos derechos de la persona que se-  
 rían inherentes a todos los hombres por el hecho de serlo  
 y sin que su encuadramiento en un ordenamiento político -  
 determinado pueda suponer su merma o anulación. A pesar -  
 de que Anderson "retorcerá" este argumento para evadirse-  
 de su responsabilidad y llevar el manuscrito de la tesis-  
 de Hollar a Londres para que sea publicada, la fuerza de-  
 su coherencia y de su ética hace que se produzca una inti-  
 ma aceptación de estos planteamientos que aflorará cuando  
 los acontecimientos pongan a Anderson en la situación crí-  
 tica de comprobar evidentemente cuales son las consecuen-  
 cias prácticas de su teoría. La brutalidad del registro -  
 que presenciara en casa de Hollar al ir a devolverle su -  
 tesis, la "inmoralidad estatal" que no duda en "plantar"-  
 unos cuantos dólares en casa del registrado para luego -  
 acusarle de tráfico ilegal de divisas y, por último, la -  
 constatación de una situación familiar aterradora ante la  
 desaparición del padre le harán, en un gesto heroico - -  
 aunque sin riesgo, asumir las ideas por él rechazadas en-  
 un primer encuentro. Su condición ética real aparecerá fi-  
 nalmente tras haberse despojado de todos sus pretextos -  
 personalistas. Su actuación no es el fruto de la rabia -

por no haber presenciado el encuentro entre las selecciones inglesa y checoslovaca, aunque sus intentos para - - desentenderse del problema con el que fortuitamente se ha encontrado, llegan hasta el final de un partido que, para más ironía, le dejan escuchar en ¡Checo!. Su debate son - las manifestaciones de la batalla interior que sufre y - que, catárticamente, le devuelve su auténtica ética. En - su entrevista posterior con Sacha, hijo de Hollar y que - hace de traductor para su madre, Anderson asume por transferencia las funciones del padre desaparecido y, en un - giro coperniquiano de sus posturas, se decidirá a aceptar lo dicho por Hollar y a actuar en consecuencia, aún a costa de "traicionar" su vieja ética.

La reflexión ética que Stoppard nos propone se completa con la "catastrophe theory" patrocinada por - - McKendrick que supone un nuevo punto de referencia que - puede hacer tambalearse a nuestra recién adquirida "seguridad" moral. No se trata sino de una nueva muestra por - parte de nuestro autor de su voluntad de dejar libre al - espectador a la hora de elegir sus opciones. Cuando podríamos sentirnos satisfechos y seguros de que "a moral - principle is indefinitely extendible, that it holds good for any situation", surge la voz de McKendrick que, invocando la realidad de la práctica de los comportamientos, - plantea un enfoque completamente distinto de la cuestión. Trazando en un plano dos líneas paralelas, representantes de la Moralidad y la Inmoralidad, y que según la teoría - señalada no se deberían jamás encontrar, añade la siguiente reflexión ante el atento interés de Anderson:



The two lines are on the same plane. They're -  
 the edges of the same plane -it's in three -  
 dimensions, you see- and if you twist the plane  
 in a certain way, into what we call the - - -  
 catastrophe curve, you get a model of the sort=  
 of behaviour we find in the real world. There's  
 a point -the catastrophe point- where your - -  
 progress along one line of behaviour jumps you=  
 into the opposite line; the principle reverses=  
 itself at the point where a rational man would=  
 abandon it. (p. 78)

Compleja y, sobre todo, realista reflexión que inci-  
 de en el hecho frecuentemente constatable de que en nues-  
 tro mundo las personas "end up using a moral principle as  
 an excuse for acting against a moral interest". En defini-  
 tiva y según esta argumentación todo queda sometido a un=  
 relativismo moral en el que todo lo determina el interés=  
 del actuante. La respuesta, curiosamente, no procederá de  
 Anderson que se pierde en sus exigencias estrictamente -  
 filosóficas -

What need have you of moral courage when your -  
 principles reverse themselves so conveniently?...  
 There would be no moral dilemmas if moral - -  
 principles worked in straight lines and never -  
 crossed each other. One meets test situations -  
 which have troubled much cleverer men than us -  
 (pp. 78-79)

sino que es Chetwyn, el neoaristotélico que más tarde - -  
 corroborará con sus hechos la fuerza de sus convicciones,  
 el que reafirma muy sencillamente la invariabilidad de -  
 los principios éticos remitiéndolos a una prueba "ingenue-  
 mente" elemental: "I often ask my son what he thinks". Su  
 revelación de que su hijo sólo tiene ocho años de edad -  
 nos explica su referencia: Lo genuino de una respuesta -

infantil nos devuelve y pone en contacto con las fuentes naturales y espontáneas de la ética humana. Es una simplificación de la teoría roussoniana del buen salvaje, pero digna de tener en cuenta en momentos como los actuales en los que los "intereses" de Estado son profusamente utilizados para anular, cuando no aniquilar, los de los individuos.

Professional Foul intenta desentrañar una ambigüedad moral que hoy disfraza y justifica tanto injusticias como cómodos comportamientos y, precisamente por ello, también aborda, aunque no centralmente, la ambigüedad lingüística que siempre la acompaña. En esta obra de encuentros y debates, Stoppard aprovecha la "presencia" de otro filósofo, Stone, un americano que aspira a lograr una univocidad definitiva del lenguaje, para parodiar ciertos excesos de determinados círculos intelectuales y, al mismo tiempo, defender lo que es uno de los elementos más importantes de su teatro y definir sus características máspreciadas. El discurso de Stone se desarrolla en pleno Colloquium y se inicia con la referencia a la "confusion which often arises from the ambiguity of ordinary language"; esa ambigüedad efectivamente existente es la que, al ser utilizada de una forma deliberada, produce la literatura en su sentido más amplio, irreductible a un lenguaje lógico. Stone procede a exponer una serie de ejemplos en los que "we must not confuse ambiguity with mere synonymity" y en los que el resultado final siempre es la aparición de algún tipo de malentendido. Su conclusión parece categórica: "I think the idea of a logical

language which can only be unambiguous, breaks down". - -  
 (p. 63) El filósofo americano es otro de los personajes -  
 paródicos de Stoppard con los que pone en evidencia situa-  
 ciones y grupos que, en principio, están revestidos de -  
 una consideración que no merecen por parte de los "espec-  
 tadores" de la historia. Sin llegar al escarnio, la jerga  
 y la futilidad de tantos debates filosóficos sobre "el -  
 sexo de los ángeles", quedan descalificadas. El colofón -  
 reprobatorio lo constituye una acertada intervención de -  
 Anderson al que ya podemos observar animado por los nue-  
 vos planteamientos que se derivaron de su encuentro con -  
 Pavel Hollar:

...language is not the only level of human - -  
 communication, and perhaps not the most - -  
 important level... Verbal language is a - -  
 technical refinement of our capacity for - -  
 communication, rather than the fons et origo of  
 that capacity. The likelihood is that language=  
 develops in an ad hoc way, so there is no - -  
 reason to expect its development to be logical.  
 The importance of language is overrated... the-  
important truths are simple and monolithic. The  
 essentials of a given situation speak for - -  
 themselves, and language is as capable of - -  
 obscuring the truth as of revealing it. (p. 63.  
 Subrayados nuestros)

En esta pequeña escaramuza dialéctica destacan dos -  
 ideas fundamentales: El lenguaje no tiene que ser forzosa-  
 mente lógico y su ambigüedad intrínseca debe ser desen- -  
 trañada por los individuos que, por otra parte, pueden -  
 utilizar otras formas complementarias de comunicación pa-  
 ra conseguir que sus mensajes lleguen a ser comprensi- -  
 bles. De esta manera, cada ejercicio de comunicación se -

convierte en un ejercicio de libertad personal en el que cada individuo se enfrenta al problema de interpretar los contenidos lingüísticos propuestos. Como se puede comprobar, la libertad de expresión también tiene unas raíces lingüísticas muy complejas que el "newspeak", unívoco y perfectamente lógico, trataría de arrancar para consolidar el totalitarismo del que es expresión. La libertad de interpretación que Stoppard busca para sus espectadores, encuentra su faceta complementaria en esta libertad de expresión que implica su lenguaje "ilógico", ambiguo y polivalente", en el que cada uno de nosotros debe encontrar o perder su verdad.

Pero no acaban aquí las propuestas de reflexión por parte de Stoppard. La comisión de una "professional foul" por el defensa Roy Broadbent que dió lugar a otro de los tantos checoslovacos, es comentada ampliamente por McKendrick en términos no sólo hirientes para los protagonistas sino también alusivos a los comportamientos que se producen en el mundo actual. La aceptación de "utilitarian values" en los que cualquier desafuero puede encontrar justificación, supone la negación de un "ethos" general siempre que de ello se derive un beneficio: "a dishonest advantage is as welcome as an honest one". Stoppard parodia sin concesiones los modos establecidos y asumidos como "naturales" en los partidos de fútbol. Estos "encuentros" pueden considerarse como una imagen muy adecuada de nuestra sociedad no sólo por lo que tienen de lucha sin cuartel en busca del triunfo (individual o colectivo), sino también por las actitudes de las masas de

espectadores. El fútbol, ya utilizado como referencia definitiva en Enter a Free Man, queda parodiado de la siguiente manera:

Here's a question for anthropologists. Name me a tribe which organizes itself into teams for sporting encounters and greets every score against their opponents with paroxysms of childish glee, whooping, dancing and embracing in an ecstasy of crowing self-congratulation in the very midst of their disconsolate fellows? Who are these primitives...? Is it because they're working class, or is it because financial greed has corrupted them?... I conclude that yob ethics are caused by financial greed. (p. 85)

Puede considerarse como excesivamente simplificador el reducir todos los males de nuestro mundo a esa "financial greed" pero ¿no es ésta una formulación actualizada de la conocida frase bíblica de que "the love of money is the root of all evil"? La impertinencia de este análisis que hace McKendrick, no es tolerada por uno de los modernos ídolos, estereotipo del triunfador, del "winner" que normalmente procede de la "working class" y que en su nuevo status de adinerado responde con la contundencia de sus golpes el "refinement" paródico de un filósofo. Desvelar la realidad de determinadas actitudes todavía puede resultar peligroso aún en un contexto reducido que no implique a los "pillars of society" de los que nos habló Ibsen. Esto es lo que vamos a comprobar en la siguiente escena. Si la denuncia, si el desenmascaramiento individual no resulta aceptable, mucho menos lo será el del funcionamiento de todo un estado. Anderson va a cuestionar todo el sistema de libertades, que si en teo-

ría están garantizadas por la Constitución checa y los -  
 acuerdos internacionales suscritos por el gobierno checos-  
 lovaco -particularmente los de Helsinki-, la "investiga-  
 ción de la realidad" en la práctica demuestra que dichas-  
 libertades son inexistentes. En un impecable razonamiento  
 vemos como Anderson vuelve a incidir en "the conflict - -  
 between the rights of individuals and the rights of the -  
 community", aunque, en esta ocasión, estos últimos pasan-  
 a ser considerados como normas que habitualmente se con-  
 traaponen a los derechos que define como "fictions acting-  
 as incentives to the adoption of practical values". Ese -  
 valor motivador de los entes de ficción llamados derechos  
 resulta esencial como elemento impulsor en la vida de los  
 hombres: "there is an obligation to treat them as if they  
 were truths". El respeto hacia esos derechos puede ser la  
 consecuencia de un "acuerdo - contrato - social" o, en to-  
 do caso, como reflejo del acatamiento de una voluntad di-  
 vina que estableció un derecho natural y Anderson- --  
 Stoppard, apoyándose en posturas liberales y citando a -  
 Locke y a esos representantes de la Ilustración america-  
 nos que fueron los Founding Fathers, aboga por la total -  
 supremacía de los derechos sobre las normas:

The American Founding Fathers..., taking the -  
 hint from Locke, held certain rights to be - -  
 unalienable - among them, life, liberty and the  
 pursuit of happiness... What strikes us is the-  
 consensus about an individual's rights put - -  
 forward both by those who invoke God's - --  
 authority and by those who invoke no authority-  
 at all other than their own idea of what is - -  
 fair and sensible. (p. 88)

Si la constatación de los auténticos intereses que mueven el mundo del fútbol, provocó la agresión de Broadbent a McKendrick, la constatación de la incoherencia estatal motiva el pánico histérico del presidente del coloquio ("The Chairman, who has been more and more uncomfortable, leaves the stage at this point"). Anderson que no ha dudado de calificar de admirable la Constitución de Checoslovaquia, también ha puesto en evidencia como las libertades de culto, expresión, prensa y reunión garantizadas en los artículos 28 y 32, lo mismo que el derecho a la intimidad contemplado en el 31, son sólo papel mojado en la realidad cotidiana. Esta contradicción evidente le hace preguntarse, perplejo, lo que también quiere que como espectadores nos preguntemos: "What is fairness? What is sense? What are these values which we take to be self-evident? And why are they values?".

Mientras todavía estas preguntas resuenan en nuestros oídos, contemplamos como la sala es desalojada precipitadamente al sonar una falsa alarma de incendio que el presidente -representante del estado totalitario- ha hecho funcionar. Es necesario mantener las apariencias: Bajo ningún aspecto se pueden dar a conocer unas realidades que la investigación del discurso dramático de Stoppard ha puesto ante nuestros ojos. Sin embargo la denuncia de Anderson se hace y se hará oír siempre. Ahora sabemos como se manipulan los valores: "Ethics are not the inspiration of our behaviour but merely the creation of our utterances". (p. 90) La ética ha resultado ser una invocación que justifica determinados comportamientos y no

al revés. Esto es lo que culmina, precisamente su argumento y su denuncia. Existe una justicia natural que informa el contenido ético de las actuaciones y sólo mediante una hábil labor de persuasión se puede llegar a invertir su sentido. Ahora bien, esta inversión resulta imposible si se intenta con individuos que sean "less clever" que los que normalmente están dispuestos a aceptar todo aquello que contribuya a su "conveniencia":

There is a sense of right and wrong which precedes utterance. It is individually experienced and it concerns one person's dealings with another person. From this experience we have built a system of ethics which is the sum of individual acts of recognition of individual right. (p. 90)

La calma y serena tranquilidad que comunican estas palabras contrastan grandemente -siempre las dos caras de la moneda- con los gritos (falsos) de alarma. "Don't panic!" es el grito del presidente, consciente del desencaramiento que se está produciendo en el largo discurso de Anderson; ahora ya sólo le queda a éste mantener sus palabras con la coherencia de sus hechos. Con la nueva visión ("insight") de sus "Ethical Fictions" por fin convertidas en "Ethical Foundations", procederá a cometer una "Ethical (¿o 'unethical'?) Professional Foul". Sin solicitar el consentimiento de McKendrick, al que no van a registrar dada su filiación político-filosófica, esconde en su equipaje la tesis de Hollar. La rabia con la que éste reacciona se ve flemáticamente respondida con una humilde admisión de culpa: "I'm afraid I reversed a



principle". La causa queda enigmáticamente expresada en algo que devuelve al espectador a una situación básica y permanente de indagación: "Ethics is a very complicated business". Stoppard nunca quiere arrojar una luz definitiva, nos corresponde a nosotros establecer nuestras opciones éticas ante cada dilema que se nos presente en la realidad de nuestras vidas.

Es precisamente este sentido el que recoge Joan F. Dean en su estudio, al señalar que el conflicto ético permanente resulta central en el desarrollo de esta obra:

The distinction between naughty and unethical behaviour, which is the crux of Professional Foul, will become increasingly apparent as the play unfolds. (6)

Un desarrollo que a medida que se va produciendo describe, como igualmente hemos señalado, una trayectoria circular según la cual "the play comes full circle in -- returning to the ethical question that was raised in the first meeting of Anderson and McKendrick". (7) En efecto, creemos que ésta es una imagen adecuada para representar la evolución que experimentan las actitudes de Anderson y que le llevan a la aceptación final de sus responsabilidades como consecuencia de la transformación de su "intellectual detachment" en "political commitment". Stoppard ha reflejado perfectamente en su drama un proceso en el que podemos reconocernos como individuos condenados a dilucidar nuestro comportamiento ético, o por decirlo de otra manera, la ética de nuestro comportamiento mediante nuestras continuas elecciones de "hacer esto y de-

jar aquello" tal como se nos recuerda en el Tao Te Ching. La formulación que de esta cuestión hace Christopher - - Bigsby nos parece particularmente acertada: "Morality is not a series of absolutes but a search for the principles behind good behaviour". (8) La evolución anteriormente indicada se puede entender, como hace el conocido profesor de la Universidad de East Anglia, en clave de viaje (con retorno, añadiríamos) vitalmente entendido. Este "viaje", tanto real como de tránsito moral, implica la misma serie de incidencias que nos podemos encontrar a lo largo de - - nuestros trayectos personales; es evidente que "his trip (Anderson's) is fraught with moral dilemmas, from the - - trivial to the profound". (9) Lo que creemos que todavía resulta más interesante es que el final de este viaje, de esta investigación dramática, nos conduce al conocimiento de la realidad y así, en palabras de Bigsby, ocurre que - - "the membrane between abstract morality and practical - - reality has been destroyed". (10) La admiración que nos - - produce la estructuración dramática de esta obra, tan característica de Stoppard (Joan F. Dean dice que su dramaturgia es, con frecuencia, altamente teatral), queda confirmada por el juicio que le merece al propio Bigsby:

The basic strategy of the play is to expose a - - confident moral philosopher to a genuine - - ethical dilemma in such a way as to shock him - - into realising that moral problems operate - - within the vicious causalities of reality, - - rather than constituting a kind of game, a - - subtle play of logic and language. (11)

Poco hay que añadir a esta pormenorización de lo - -

que, en otras palabras, se puede resumir como el abandono de un mundo ideal y ficticio de entelequias filosóficas - ("intellectual detachment") por otro real y práctico de actuación sobre la realidad ("political commitment"). Esta actuación, en definitiva, viene a reivindicar el valor de ese "sense of right and wrong which precedes utterance" y que como afirma Whitaker responde a la cuestión de "how we can justify ethical action in a time distrustful of all claims in behalf of absolute values and sceptical of language itself". (12) Considerado desde este punto, el "intelectualismo distante" de Anderson no es sino otra respuesta acomodaticia a una situación que la "obstinación de la realidad" se va a encargar de hacer cambiar. La descripción dramática de este cambio constituye por parte de Stoppard lo que Oleg Kerensky, en su estudio sobre el teatro británico contemporáneo, ha definido como "his most impressive foray into a more 'committed' art". (13)

La calidad de Professional Foul parece indudable y así lo demuestra la unanimidad que expresan los distintos críticos con los debidos matices que se pueden introducir. Su destino televisivo implica que también sea juzgada por su funcionamiento en ese medio y, en ese sentido, la estructuración de la obra en rápidas escenas resulta muy adecuado, lo mismo que las posibilidades que ofrecen los distintos detalles que incluye Stoppard para la realización de planos-detalle ("close-ups"). (14) Dentro de esta unanimidad destacaremos particularmente un enfoque que, en nuestra opinión, constituye una confirmación muy

importante de uno de los aspectos esenciales de nuestro -  
estudio. La sistematización paródica que apreciamos en -  
Stoppard queda caracterizada en esta obra por Andrew K. -  
Kennedy con las siguientes palabras:

(The) British Journalists all seem to have a -  
flair for parodying their particular style... -  
The parody of linguistic philosophy (scene - -  
eight) is more laboured and more superficial -  
than the parody of Anderson's earlier liberal-  
humanist wishy-washiness. (The parody of - -  
linguistic philosophy has, of course, a bearing  
on Stoppard's general post-Wittgenstein - -  
openness to situational "language games". (15)

Parece evidente que Stoppard ha encontrado en la pa-  
rodia una forma adecuada de expresar su complejo pensa- -  
miento que, quizás por ser expresado de esta manera, pro-  
voca ciertas incomprensiones como la que detectamos en el  
estudio de Ruby Cohn, tan válido en otros aspectos, y - -  
que, sin embargo, en su excesivamente breve análisis de -  
Professional Foul, la llega a calificar sencillamente de-  
"anecdote". Para nosotros, como para Kerensky, Dean, - -  
Bigsby o Kennedy, esta obra supone un paso importante en  
la evolución de la dramaturgia de este autor que, en este  
caso, nos demuestra que si la situación lo requiere, - -  
también puede convertirse en un "committed intellectual".

En cierta manera su personaje central, Anderson, su-  
fre un proceso por el que llega a comprometerse, desde -  
unas posiciones iniciales que, como dice Kennedy, - -  
"appears to have reduced ethics to good manners and so -  
casts himself for the role of the innocent abroad in a -  
comedy of manners". (16) Stoppard conocedor del teatro -

bien hecho, de la "well-made-play" y de su técnica, - -  
 "trasviste" a un personaje característico de la comedia -  
 de costumbres en su opuesto. Es una forma de indicarnos -  
 que no se puede permanecer indiferente ante "a police - -  
 state apparatus that is efficient in function but - -  
 'absurd' in purpose". (17) El problema es que su "absurdi-  
 dad" no le quita ni un ápice de brutalidad a todo lo que=  
 hemos contemplado. Si el aparato de ese estado queda bur-  
 lado al poder "filtrar" la tesis de Hollar, también com-=-  
 probamos como otros -Chetwyn- no han tenido la misma for-  
 tuna. Como dice Hunter:

The amused satisfaction we may feel at the - -  
 ending is darkened not only by our memory of - -  
 the Hollar or of the Czech oppression in - -  
 general, but also by our having seen, moments -  
 earlier, Chetwyn stopped at the customs and - -  
 found to be attempting to smuggle out papers to  
 another dissident. (18)

La seguridad de que será liberado, y que expresa - -  
 Anderson, pone todavía más en evidencia la brutalidad de=  
 un Estado que da, paradójicamente, trato de favor a todos  
 aquellos que no sean sus ciudadanos.

Notas:

- (1) C. W. E. Bigsby, Tom Stoppard, Longman Group Ltd, - -  
Harlow, 1979, p. 32
  
- (2) Tom Stoppard, Every Good Boy Deserves Favour & Professional Foul, Faber & Faber, London, 1978. p. 8  
Las demás citas correspondientes a esta obra están -  
tomadas de esta edición, por lo que sólo se indica -  
rán mediante el número de la página en la que se en-  
cuentran.
  
- (3) Séneca, De la Brevedad de la Vida, Sarpe, Madrid 1984,  
p. 112. La búsqueda de coherencia personal entre ac-  
tuaciones y planteamientos teóricos constituirían -  
ese "camino de perfección" que es la elaboración de -  
una ética por parte del filósofo.
  
- (4) Séneca, op. cit., p. 115. La petición de una consis- -  
tencia ética al filósofo por parte del vulgo, parece  
ser la piedra de toque, en la práctica, para el asen-  
tamiento del prestigio y la credibilidad de una - -  
teoría filosófica.
  
- (5) C. W. E. Bigsby, p.
  
- (6) J. F. Dean, Tom Stoppard, Comedy as a Moral Matrix, -  
p. 91
  
- (7) J. F. Dean, p. 93
  
- (8) C. W. E. Bigsby, Tom Stoppard, p. 34
  
- (9) C. W. E. Bigsby, p. 32
  
- (10) C. W. E. Bigsby, *ibid.*

- (11) C. W. E. Bigsby, p. 33
  
- (12) T. R. Whitaker, Tom Stoppard, p. 144
  
- (13) O. Kerensky, The New British Drama, p. 411
  
- (14) Las indicaciones de Stoppard muestran claramente como es perfectamente consciente de que su obra va destinada a la televisión, por lo que pone las bases necesarias para aprovechar al máximo las posibilidades de este medio.
  
- (15) A. Kennedy, "Tom Stoppard's Dissident Comedies", - - Modern Drama, Marzo 1978, p. 475
  
- (16) A. Kennedy, p. 474
  
- (17) A. Kennedy, *ibid.*
  
- (18) J. Hunter, Tom Stoppard's Plays, p. 249

Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbeth: El lenguaje como elemento de denuncia y subversión contra una realidad política-autocrática

La génesis de Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbeth está perfectamente explicada por el propio Stoppard en el prefacio de esta peculiar obra doble que se forma a partir de la sutil unidad de dos diferentes, pero que poseen elementos comunes, y que se logra mediante esa leve coma, de manera que "the first is hardly a play at all without the second, which cannot be performed without the first". (1) Más adelante nos extenderemos en la perfección de la unión lograda en función de esos "common elements" que, en principio, resulta un tanto aleatoria. Respecto a la primera parte, Stoppard la define como una "conflation" o refundición de dos piezas que había escrito con anterioridad para Ed Berman (recuérdese New-Found-Land), Dogg's Our Pet (1971) y The (15 Minute) Dogg's Troupe Hamlet (1976). La primera puede considerarse como una experimentación lingüística y la segunda, que se debía representar sobre un autobús de dos pisos (una de las iniciativas de Inter Action, el grupo teatral de Berman), como una ingeniosa condensación de la tragedia Shakespeariana. La fusión de estas dos obras se consigue al representarse este brevísimo Hamlet por parte de unos escolares en la celebración de un fin de curso de lo que parece ser un rígido "Public School".

El mismo Stoppard califica a su Dogg's Hamlet de derivación de "a section of Wittgenstein's philosophical



investigations" (p. 7) que abordan el problema de la relación del lenguaje con la realidad de una forma extraordinariamente original. El caso propuesto consistiría en que para un observador, que contempla como un individuo que está haciendo una construcción y recibe piezas de formas diferentes al pronunciar distintas palabras, le resultaría lógico llegar a la conclusión de que las palabras que oye se corresponden con los nombres de las piezas que le llegan. Ahora bien, Wittgenstein, y con él Stoppard, establece que esa no es la única interpretación posible y pasa a proponer lo siguiente:

Suppose, for example, the thrower knows in advance which pieces the builder needs, and in what order. In such a case there would be no need for the builder to name the pieces he requires but only to indicate when he is ready for the next one. So the calls might translate thus:

Plank = Ready	Block = Next
Slab = Okay	Cube = Thank you

In such a case, the observer would have made a false assumption, but the fact that he on the one hand and the builders on the other are using two different languages need not be apparent to either party. (p. 7)

La lógica interna de este supuesto resulta impecable y llevada a sus últimas consecuencias implica que la formulación lingüística de cada hablante puede existir en sí misma siempre que tenga sentido para él, aunque no lo tenga para los demás. Por nuestra parte, añadiremos que si bien dichas situaciones experimentales son perfectamente posibles, sólo si nos decidimos a ignorar la función comunicadora de los hechos lingüísticos podremos abogar por una autonomía individual del lenguaje que conduciría, en

todo caso, a la creación de jergas grupales absolutamente incomprensibles para todo aquel que no conociera la relación lenguaje-realidad que se hubiera establecido. Para Stoppard, sin embargo, dicha posibilidad le supuso nada menos que el desafío de llegar a escribir "a play which had to teach the audience the language the play was written in" (p. 8), aunque creemos que tal experimento sería análogo al resultado que se obtendría de haber escrito la obra en cualquier lengua y haberla dramatizado de forma tal que la acción escénica revelara los significados de los vocablos del idioma utilizado.

El idioma utilizado por Stoppard, el "dogg", es de su completa invención y sirve de nexo de unión con la segunda parte titulada Cahoot's Macbeth. A primera vista, la condensación de otra tragedia shakespeariana y su presencia como "teatro dentro del teatro" podrían interpretarse como puntos comunes con Dogg's Hamlet; sin embargo, en una consideración más cuidada podemos observar como es la función del lenguaje la que se constituye en auténtico cemento de unión entre las dos obras y no lo anteriormente señalado. De hecho, la temática de ambas obras nos parece muy diferente y sus planteamientos casi divergentes (por ejemplo, el Hamlet recibe el reconocimiento de un "encore" mientras que la "representación" del Macbeth es materialmente tapiada en escena). El Cahoot's Macbeth está muy relacionado con las obras de posicionamiento político de Stoppard como son Every Good Boy Deserves Favour y Professional Foul; es otra "dissident comedy" en la terminología de A. Kennedy tanto por su temática como por

su enfoque tal como podemos apreciar en las explicaciones de Stoppard en el prefacio anteriormente mencionado. - - Cahoot es un homenaje "travestido" al autor checoslovaco= Pavel Kohout inspirador del "Living-Room Theatre", una alternativa teatral con la que poder continuar las vocaciones dramáticas de diversos actores depurados después de - la "normalización" que siguió a la caída de Dubcek durante los acontecimientos de la conocida Primavera de Praga= y que concluyeron con la entrada en Checoslovaquia de las fuerzas del Pacto de Varsovia. En carta a Stoppard que és te reproduce en su introducción, encontramos la siguiente explicación:

What is L R T ("Living-Room Theatre)? A call- = group. Everybody, who wants to have Macbeth at= home with two great and forbidden Czech actors, Pavel Landovsky and Vlasta Chramostova, can - - invite his friends and call us. Five people - - will come with one suitcase. (p. 8)

La obra de Stoppard, como él declara, "was inspired= by these events" (p. 9) aunque su Macbeth, definido como= "over-truncated", "is not supposed to be a fair - - representation of Kohout's elegant seventy-five minute - version" (ibid.). La modestia de Stoppard hace justicia a lo que, en definitiva, es una parodia de lo que sería la= situación que se derivara de una hipotética interrupción= de una de esas representaciones privadas por parte de una policía que no viera con buenos ojos los posibles mensajes del "subversivo" Shakespeare. La valoración de hasta= que grado son permisibles constituye el núcleo de la situación dramática planteada por Stoppard y que concluirá,

como ya hemos apuntado, con su tajante cancelación. La "peligrosidad" de las palabras queda en evidencia y se impone su censura. Tanto en el Dogg's Hamlet como en el Cahoot's Macbeth, "we have two famous plays, performed under conditions of duress, the first set of them relatively self-imposed, the second enforced by authority". (2) Sin embargo, es en la segunda donde creemos que aparece más claramente planteado el conflicto ya que en la primera prevalece el componente "frívolo" de Stoppard, convirtiendo el Hamlet en una especie de ejercicio de agilidad y síntesis teatrales sin unas implicaciones evidentes respecto a los efectos de una situación totalitaria. En su Macbeth el problema reside en la situación que describe y a través de ella Stoppard "makes the point clearly that in an autocratic system Shakespeare becomes instantly subversive and words totally change their meaning". (3) Esa aclaración, no obstante, tiene lugar por unos senderos paródicos en los que se destaca más los aspectos cómicos que los puramente dramáticos que se derivan de unas circunstancias humanamente insostenibles lo cual motiva que la mayoría de las opiniones se orienten hacia una valoración contradictoria de esta obra: "The incorrigibly playful Stoppard has never been more serious than in this most playful of his plays"; "marginal"; "mere conceits"; "ultra-chic noises" o "smart-ass". (4)

Dogg's Hamlet se puede entender como un prelude en el que Stoppard sienta las bases para desarrollar su auténtico núcleo de interés que es Cahoot's Macbeth. Esta

diferencia de planteamientos (simple preparación - - - desarrollo completo) motiva una desconexión entre ambas - partes que provoca una más que evidente artificiosidad en la continuidad de las dos obras que sólo se sostiene por= el hecho de que en ambas se produce la irrupción del mismo personaje, Easy, hablando alternativamente un lengua= je, inglés y "dogg", que no es el del grupo al que se incorpora. En el primer caso se trata de unos escolares que están montando una estructura en la que -posteriormente = lo entenderemos- se va a producir la entrega de premios y la representación de un "Hamlet" como actos de una clausura de curso. La disociación de los lenguajes utilizados - las palabras (significantes) son las mismas pero sus significados no- desconciertan a Easy, lo mismo que al auditorio, que comienza un proceso de aprendizaje basado en - que se reconocen las situaciones (sencillas) planteadas - pero se es incapaz de "reconocer" el significado específico que en ellas poseen las palabras que se escuchan. Así, al contemplar como Charlie, uno de los "school boys", se dispone a comprobar los resultados de una quiniela mientras oye la radio en la que "the rythm of the language - coming out... is the familiar one, appropriate to home - wins, away wins, and draws" (p. 25) pero en la que el lenguaje emitido es un galimatías incomprensible: "Oblong - Sun, Dogtrot quite, Flange dock; Cabrank dock, Blanket - Clock quite;..." (ibid.), Easy pregunta confundido: "Do - you mind if I ask you something. What wavelength are you on?" (ibid.). En esta simple referencia, ya podemos comprobar parte del método del que se va a servir Stoppard -

para enseñar a Easy -y a nosotros como espectadores- el - lenguaje "dogg". La repetición, tanto de vocablos como de situaciones, y la mímica (un elemento universal a la hora de entender y hacerse entender) van a permitir que poco a poco se pueda descifrar el jeroglífico lingüístico "dogg". A esto se añadirá lo que hemos calificado de "duress" de la situación: La torpeza de Easy, aunque sea involuntaria a la hora de expresarse tanto en su inglés -de equivalen- cias insultantes en "dogg"- como en el "dogg" que incons- cientemente utiliza, le acarrea la furia del Director del colegio, Mr. Dogg, que repetidamente le golpea y lanza - contra el muro que se construye con las piezas que el pro- pio Easy ha transportado en su camión. La situación resul- ta absurda y opresiva; el Shakespeare en el que se recong- cieron durante la incomprensión inicial -Baker, otro cole- gial, había exclamado "pleased with himself for having a- good idea", al dirigirse a Easy: By heaven I charge thee- speak!" (p. 20)- resulta insuficiente para comprenderse - mutuamente por responder a dos códigos diferentes y así, - se asiste a situaciones que reconocemos pero en las que - no entendemos lo que se expresa. Construída la platafor- - ma, los escolares agitan banderolas al paso de una dama - distinguida que pronuncia el siguiente discurso:

(Nicely) Scabs, slobbs, yobs, yids, spicks, - -  
wops...  
(as one might say Your Grace, ladies and - -  
gentlemen, boys and girls...)  
Sad fact, brats pule puke crap-pot stink, spit;  
grow up dunces crooks; rank socks dank snotrags,  
conkers, ticks; crib books, cock snooks, block-  
bogs, jack off, catch pox pick spots, scabs, -  
padlocks seek kicks, kinks, slack; nick swag, -

swig coke, bank kickbacks;... frankly can't - -  
stick kids. Mens sana in corpore sano. (p. 28)

Creemos que resulta imposible llegar a entender esta jerga, más allá de lo que sea (por la modulación empleada) un sentido general y tópico de lo que se ha oído. También poco esto parece preocupar mucho a Stoppard que, si en otras ocasiones incluye la traducción del texto en "dogg" al inglés, esta vez lo deja tal cual es. El "dogg" aparece aquí como una lengua dominadora, como el lenguaje de los que ostentan el poder. En ello encontramos una cierta analogía con las características de las jergas que establecen determinadas "ruling classes" como elementos lingüísticos diferenciadores de su status social, económico y, consecuentemente, político que en el caso británico ha originado el llamado "U-English" ("Upper-class English")= que se puede identificar con el inglés que se habla en las famosas Public Schools o en el no menos famoso "Oxbridge". Esta situación se puede entender como una situación de "diglosia" artificialmente creada, en la que el inglés desempeña el papel de "Lengua B", o lengua oprimida, frente a la "Lengua A", u opresora, que es el lenguaje "dogg". Sin embargo, y para destacar lo ambiguo y cambiante de esta relación, nos encontraremos que en el Cahoot's Macbeth las funciones se han invertido y el lenguaje "dogg" pasa a ser la lengua de la contestación frente a la opresión del sistema autocrático. Evidentemente, parece obligada la referencia de este discurso al que pronuncia Lucky en Waiting for Godot, en lo que tiene de ininteligible, cuestión que se produce igualmente en

Jumpers, y que apunta hacia la descomposición significativa que sufre el lenguaje en situaciones en las que se carezca de libertad de expresión. La mezcla de elementos incomprensibles con otros de significado conocido - "mens sana in corpore sano" - produce una ilusión de inteligibilidad muy bien elaborada que no permite ni a Easy ni a los espectadores desentenderse del desarrollo dramático de la obra. De hecho las sucesivas vejaciones que padece Easy y el trato despótico que reciben los escolares - excepto Fox Major, alumno "protegido", acaparador de los premios que se reparten - motivan una especie de rebelión en la que se profieren los siguientes insultos de manera parecida a los célebres intercambios de denuestos entre Vladimir y Stragon:

EASY: Stinkbag! Poxy crank!  
 (ABEL, BAKER and Charlie are also resentful about DOGG all their succeeding lines, as are EASY's, are insults referring to DOGG, though not necessarily called out after him)  
 BAKER: Pax! Quinces carparks!  
 EASY: Canting poncey creep!  
 CHARLIE: Daisy squire!  
 EASY: Sadist! Fascist!  
 ABEL: Fishes! Afternoons!  
 EASY: Officious bastard! Lunatic!  
 ABEL: Avacados castle sofa Dogg!  
 EASY: Have his guts for garters, see if I don't!  
 ABEL: (Talking to EASY about DOGG). Avocados - castle cigar smoke!  
 EASY: (To ABEL.) Right! - See if I don't! Kick his backside!  
 BAKER: (To EASY.) Quinces ice-packs!  
 EASY: (To BAKER.) Right!  
 CHARLIE: Daisy squire!  
 BAKER: Slab git, nit git -  
 EASY: Three bags full git! Crazy little squirt!  
 CHARLIE: Daisy vanilla!  
 EASY: Squire! Quince bog! Have his pax for - - carpo - so help me Dogg, see avocado! -- = Slab.  
 BAKER: Moronic creep.  
 EASY: Slab. Cretinous pig-face?



BAKER: Cretinous pig-face? Slack-dunce.  
 EASY: What?  
 BAKER: Dunce.  
 EASY: Cube. (p. 30)

La similitud de la situación que se padece y del tono empleado para la misma función lingüística genera un comienzo de entendimiento que hace que Easy asuma el lenguaje "dogg". Dado este primer paso, él mismo será capaz de anunciar el comienzo del abreviado Hamlet: "Hamlet - bedsocks Denmark. Yetí William Shakespeare". (p. 31) Cuando hemos hablado de perfecto ejercicio de síntesis teatral no nos referíamos solamente al Fifteen Minute Hamlet o a su "encore" que viene a durar unos noventa segundos, sino que ya en la presentación podemos apreciar la capacidad de síntesis de la que hace gala Stoppard y que le permite condensar el Hamlet en doce frases entresacadas de la tragedia shakespeariana y que pronuncia el bardo inglés a modo de prólogo

Something is rotten in the state of Denmark.  
 To be or not to be, that is the question.  
 There are more things in heaven and earth  
 Than are dreamt of in your philosophy -  
 There's a divinity that shapes our ends,  
 Rough hew them how we will  
 Though this be madness, yet there is method in it.  
 I must be cruel only to be kind;  
 Hold, as t'were, the mirror up to nature.  
 A countenance more in sorrow than in anger.  
 (Lady in audience shouts 'Marmalade').  
 The lady doth protest too much.  
 Cat will mew, and Dogg will have his day!  
 (pp. 31-32)

El proceso de reducción, ampliación y nueva reducción parece implicar todo un desafío a los auditorios teat

trales y a las formas establecidas de entender y "recordar" lo observado. Si reflexionamos sobre ello podemos llegar a la conclusión de que el espectador medio del Hamlet no llegaría ni siquiera a esa mínima síntesis que implican las frases mencionadas. La interpretación de la realidad supone en sí misma un evidente grado de reduccionismo y Stoppard, al enfrentarnos a esa síntesis "dogmática" de un Hamlet parodiado al máximo, nos sitúa ante el hecho de que también nosotros procedemos a realizar un proceso análogo.

With Easy, we had entered a linguistically bewildering but tacitly familiar dramatic world. As we began to learn its language, we found the inhabitants themselves trying to learn a Shakespearean language already (in some sense) at our command. Their absurd condensation of Hamlet now suggests a woefully inadequate grasp of its tragic richness; but it is also, of course, a lightly satirical comment on our reductive schooling. Nevertheless, we have experienced here the fact that human beings can transcend all such differences between worlds through a playful education in language. (5)

La capacidad de superar dichas diferencias por medio del lenguaje se pone todavía más en evidencia en la segunda parte de la obra, Cahoot's Macbeth, cuyo contenido nos parece más explícitamente planteado. De hecho, el hilo de unión que constituye Easy nos parece excesivamente tenue y, en una consideración global, se puede interpretar como exclusivamente un pretexto que permitió a Stoppard poner dos "playlets" tan "diferentes" en condiciones de formar una obra completa.

El hecho de que el Macbeth shakespeariano sea la tra

gedia de la usurpación y formalice una denuncia de la degradación moral que de ella se deriva para individuos y sociedades, la convierte en una obra de profundos significados políticos que son ampliamente aprovechados por Stoppard en su particularísima versión. El Cahoot's Macbeth que él concibe es una representación del texto de Shakespeare condensado por un ilegal "Living-Room Theatre" y a partir de la cual se va a producir un debate contra el poder que ha establecido dicha situación - "Confusion now hath made his masterpiece!"- y que por su parte interpreta como ideal: "Things are normalizing nicely". (p. 63)

La ausencia de coordenadas geopolíticas precisas no hace difícil reconocer una "Escocia" en la que "Each new-morn / New widows howl, new orphans cry, new sorrows / Strike heaven on the face, that it resounds / As if it felt with Scotland, and yelled out / Like syllable of dolour". El país que ha conocido la usurpación de "this tyrant, whose sole name blisters our tongues", padece ahora una situación que puede describirse con los célebres lamentos: "Bleed, bleed, poor country!... O Scotland, Scotland! / O nation miserable, / With an untitled tyrant, bloody sceptred, / When shalt thou see thy wholesome days again". El representante del poder, un inspector de policía de la serie de los Hound, Foot o Bones aunque más sarcástico y amenazador y también más "político", es muy consciente de esa carga de intencionalidad ética condenatoria de la usurpación del poder político y explica su rechazo con algunas expresiones que son un buen ejemplo

explicito de "double-thinking":

If I can make just one tiny criticism... - -  
 Shakespeare - or the Old Bill, as we call him -  
 in the force - is not a popular choice with my-  
 chief, owing to his popularity with the public,  
 or, as we call it in the force, the filth. The-  
 fact is, when you get a universal and timeless-  
 writer like Shakespeare, there's a strong - -  
 feeling that he could be spitting in the eyes -  
 of the beholder when he should be keeping his -  
 mind on Verona - hanging around the 'gents'. -  
 (p. 60)

El sistema se siente sutilmente denunciado por esa -  
 "universalidad" perfectamente aplicable a todo estado to-  
 talitario y preferiría formulaciones políticas explícitas  
 como "There is no freedom in this country" (p. 60), que -  
 permitieran delimitar los antagonismos nitidamente sin -  
 ninguna ambigüedad, de manera que "one of us is in power-  
 and you're in gaol" (ibid.). La falta de definición no -  
 disminuye la fuerza de las amenazas de unos usurpadores -  
 de la auténtica voluntad popular que todo lo interpretan-  
 como actos de hostilidad contra el estado y a los que no-  
 les gusta que se generalice la contestación por parte de-  
 números crecientes de personas "being cheeky and saying -  
 they are only Julius Caesar or Coriolanus or Macbeth. - -  
 Otherwise we are going to start treating them the same as  
 the ones who say they are Napoleon". (pp. 60-61) El Esta-  
 do-impostor-inspector se siente identificado en su insi-  
 dia cuando Cahoot le recuerda que: "Thou hast it now: -  
 King, Cawdor, Glamis, all / As the weird sisters - -  
 promised... and I fear thou playdst most foully for't...  
 Yet it was said it should not stand in thy posterity...".

La alusión a la imposibilidad de continuidad política de la injusticia impuesta pone aún más en evidencia el carácter represivo de un sistema que sitúa en primer lugar, y por encima de todo valor, su supervivencia por lo que no adopta ninguna reserva a la hora de declarar que

I've arrested more committees than you've had -  
dog's dinners. I arrested the Committee to - -  
Defend the Unjustly Persecuted for saying I - -  
unjustly persecuted the Committee for Free - -  
Expression, which I arrested for saying there -  
wasn't any. (p. 62)

Stoppard vuelve a parodiar una situación que queda perfectamente identificada y ridiculizada. En ella todo es válido con tal de mantenerse y los derechos y libertades individuales son sistemáticamente negados. Las trayectorias personales descritas resultan tan cruelmente penosas. Cuando el inspector interrumpe en el Acto II, escena 2, la representación del Cahoot's Macbeth hará todo un alarde sarcástico de las desventuras de Landovsky en quien reconoce al famoso actor pero que en la actualidad es barrendero, después de haber sido vendedor de periódicos, vigilante nocturno y camillero en una funeraria. La "normalización" significó para él esos cambios. Atrás quedaron sus interpretaciones de Hamlet, Romeo o Stanley Kowolski y no se puede responsabilizar al estado -"us"- por el hecho de que ya no se le ofrezcan más papeles. Todo es el resultado de un "run of bad luck - jobs lost, children failing exams, letters undelivered, driving licences withdrawn, passports indefinitely postponed..." (p. 60). El sistema quiere controlar y controla toda disi

dencia -la sala donde tiene lugar la representación tiene micrófonos ocultos- y por esta razón recibe con júbilo lo que para el inspector sería un final mucho más adecuado - del Macbeth en el momento en que se dirige a Scone para - ser investido rey (final del Acto II). "Very good. Very - good!", exclama, "and so nice to have a play with a happy ending for a change" (p. 58), sin miedo a contradecirse - ni a falsear la realidad dramática de la tragedia de - - Shakespeare y comportándose como un perfecto funcionario= del orwelliano "Ministry of Truth". Anteriormente había= declarado que había acudido a ver Macbeth "to be taken - out of myself, not to be shown a reflection of the - - banality of my own life" (p. 55) y en el momento en el - que, ya no la banalidad, sino las profundas raíces de in-justicia, quedan al descubierto procederá de una forma - drástica contra lo escenificado y los actores. Jugando - con la ambigüedad de las palabras, ya había adelantado su opinión sobre aquella "National Academy of Dramatic Art"= doméstica o "as we say down Mexico way, NADA" (p. 53), y= consecuentemente encaminará toda su acción hacia la ani-= quilación de todo el montaje que tantas disidencias produ- cía a implicaba. Es aquí donde se encuentran las raíces - de la actitud de un estado policiaco en donde el inspec-= tor declara sin ningún tipo de ambigüedades: "I have to - keep an eye on these bloody intellectuals" (p. 59) que se complementa con un análisis muy lúcido de los contenidos= que subyacen en toda obra literaria. Cuando la anfitriona del "theatre-party" indica que Macbeth no quiere decir la salaz explicación que sugiere el inspector, éste replica:

Who's to say what what was meant? Words can be= your friend or your enemy, depending on who's - throwing the book, so watch your language. - - (p. 59)

Esa vigilancia sobre el lenguaje es necesaria, por== que las palabras, mejor dicho el valor del significado - que se pueda interpretar en las palabras, es lo que puede convertir a Shakespeare en "instantáneamente subversivo", cuestión que no está muy lejana de las tristemente famo== sas palabras de Goebbels: "Cuando oigo la palabra cultura echo mano a mi pistola" y que une situaciones totalita- - rias sólo aparentemente distintas. En este caso, y para - sorpresa de un sistema que se declara "obrerista", el ins= pector, asombrado, constata que la disidencia engloba a - "three stokers, two labourers, a van-driver's mate, - - janitors, street cleaners, a jobbing gardener, painter - and decorator, chambermaid, two waiters, farmhand..." - - (p. 59). Stoppard consigue una mayor generalización de - las consecuencias de la represión, haciendo que el inspec= tor implique al auditorio "real" que también es especta== dor del Cahoot's Macbeth mientras la anfitriona sigue - - enumerando otras distintas profesiones y trabajos al enfo= car a diferentes personas con su linterna: "Medieval - - historian... prophesor of philosophy... painter... - - lecturer... student... student... defence lawyer... - - Minister of Health in the caretaker government (referen== cia a Dubceck)..." (p. 60). A todos afecta, a todos nos - puede afectar un sistema antidemocrático - "it's what we = call a one-party system" (p. 56)- que a pesar de toda su= propaganda no ha conseguido "to have cracked the problem=

of the working-class audience" (p. 59), al revés de lo -  
 que simbólicamente parecen haber logrado, según Stoppard, -  
 sus opositores. La razón se puede encontrar en el hecho -  
 de que en definitiva, dicho sistema únicamente dispondría -  
 de columnas de tanques como "great leveller" (p. 60) de -  
 las desigualdades sociales.

En este cosmos cerrado, Easy entra como un elemento -  
 de ruptura y rebelión que utilizará el lenguaje como - -  
 expresión y canalización de disidencias. Esta vez, posee -  
 un "phrase book" que facilitará el proceso comunicativo -  
 con el que arrastrará a toda la compañía a esa simbólica -  
 sublevación que consiste en representar el acto V de - -  
Macbeth en "dogg" ante el desconcierto del inspector - -  
 quien al preguntar a Cahoot como y donde lo aprendió, re-  
 cibe como respuesta, en evidente aunque implícita alusión  
 a la libertad, que "You don't learn it, you catch it" -  
 (p. 74). Esta actitud supone el fracaso de los planes de -  
 "normalización" y una vez más la constatación de que la -  
 "free expresion" es entendida por el sistema como un acto  
 de hostilidad hacia la República Popular que puede ser -  
 castigado con diez años de prisión. El desarrollo de la -  
 acción de Macbeth, pese a todas las advertencias, hace -  
 aumentar la alarma del inspector que llega a recibir una -  
 llamada de sus superiores. Sus vanos intentos para que -  
 todo vuelva a la "normalidad" contrastan con su incapaci-  
 dad de comunicar a su jefe que "everything is more or - -  
 less under control" (p. 77), ya que nadie acata sus órde-  
 nes. Histérico, lanza una andanada de improperios que, -  
 curiosamente, coincide con unos significados "dogg" que -



arrancan un aplauso generalizado. La proverbial capacidad mimética de Stoppard y su habilidad en la utilización del lenguaje produce un efecto hilarante:

Thank you, thank you! Thank you! Scabs! - -  
 Stinking slob crooks. You're nicked, Jock. --  
 Punks make me puke. Kick back, I'll break necks,  
 smack chops, put yobs in padlocks and fix facts.  
 Clamp down on poncy gits like a ton of bricks.=  
 (CAHOOT applauds). (p. 78)

La semejanza que ofrece este airado exabrupto con el discurso que pronunciaba la Dama en Dogg's Hamlet es evidente, aunque sus "funciones" diverjan ampliamente. El del Inspector marca la impotencia del sistema para reducir una subversión que se ha generalizado mientras que el de la Dama, en la otra cara del espejo, marcaba, precisamente, la apoteosis de "su" sistema. La dama premia fidelidades y el inspector contempla como Macduff liquida al usurpador Macbeth, dando paso a la legitimidad política mediante la autocoronación de Malcolm. El estado policíaco, usurpador a pesar de la "normalización" impuesta, no está dispuesto a tolerar ni siquiera la alusión acusadora que se encierra en un drama que, por fin, muestra toda su naturaleza "subversiva". La reacción es tajante e inmediata; al no poder acallar las voces de unos actores ya en abierta rebelión, el inspector con la ayuda de sus secuaces Boris y Maurice procederá a montar un muro gris (Berlín) que ocultará los momentos finales de la representación del CAHOOT'S Macbeth y en los que Easy denuncia e insulta la "normalización" en su paulatinamente recuperado inglés, para acabar introduciendo un tono de disten-

sión y un poco de "distanciamiento" político al ponerse a hablar por teléfono y decir una "nonsense" -enigmática y absurda sólo hasta cierto punto- que nos devuelve la "frivolidad" stoppardiana: "Well, it's been a funny sort of week. But I should be back by Tuesday". (p. 79)

Los elementos lúdicos que han estado presentes a lo largo de toda la obra culminan en esta jocosa referencia a una "semana divertida" en la que el indescifrable pero cómico "dogg" se ha contrapuesto a un lenguaje burocratizado y autoritario y a una concepción rígida y antidemocrática de entender la vida en sociedad. Stoppard profundiza en Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbeth su compromiso ético y político de intelectual fiel a la libertad, o mejor dicho, a las libertades allá donde se vean comprometidas (en Jumpers y Night and Day expresa sus temores respecto a este tema en una Gran Bretaña hipotética e inmediata - respectivamente). Stoppard que no dudó en publicar un artículo en The New York Review of Books (4 de Agosto de 1977) censurando la sistemática persecución que sufrían los firmantes de la "Carta 77", titulado "Prague: The Story of the Chartists", trasladó posteriormente su compromiso a su teatro plasmándolo en un Cahoot's Macbeth que

...ends not with political commitment but with comic legerdemain. Stoppard's political comment, however, is unmistakably lucid: artistic repression is rampant in his native country. That he chooses to convey this in a comic rather than didactic play should diminish neither the urgency of his cause nor the sincerity of his concern. (6)

Estas palabras de Joan F. Dean reflejan perfectamente la intencionalidad de Stoppard que, en este caso, provoca unanimidades en los críticos. Los valores que asocia al "dogg" como lenguaje de contestación destacan claramente a pesar de lo complejo de su génesis:

For Stoppard - by way of the language-games of Lewis Carroll and Ludwig Wittgenstein, the theatre-games of Ed Berman (Professor R. L. Dogg - Dogg's our Pet es un anagrama de "Dogg's Troupe"-) and the histrionic ingenuity of Kohout himself - that dog (el de los populares="dog-drama" del siglo XIX en los que se incluía un perro como protagonista y que en el caso del "dog-Hamlet" era el que vengaba a su amo matando a Claudio arrojándose a su cuello) has become Dogg, a natural, playful, and contagious language of co-operation that enables us to surmount if not destroy the grey walls of usurping tyranny. (7)

Esa tiranía, sorprendentemente, es la que en la parodia que de ella hace Stoppard, proporciona la mejor fuente de comicidad. Las sucesivas irrupciones del "inspector-estado" provocan situaciones en las que la risa resulta inevitable a pesar de sus agrias y sarcásticas réplicas. Al final, como espectadores de un mundo clásico (Hamlet y Macbeth) poblado de héroes míticos y de un sordido mundo actual (el estado-policía) con sus siniestros aunque ingeniosos personajes, nos identificábamos con

the key figure of Easy, the Common man, (who) is the foil to both halves of the evening, the real voice of normality. (8)

Normalidad, no "normalización", añadiremos. Una normalidad que en nuestro mundo contemporáneo parece cada

vez más controvertida y complicada para los ciudadanos -  
medios que, día a día, contemplan su anomia y se sienten=  
superfluos e impotentes ante tantas decisiones absurdas -  
tomadas por el omnipotente estado. El "I should be back -  
by Tuesday" final de Easy nos plantea un enigma en el sen-  
tido de saber a qué lugar se dirige nuestro personaje. -  
Jim Hunter responde a esta cuestión planteándose a su vez  
toda una serie de preguntas: "Back where? Did he drive -  
his lorry to Prague? Is Britain now a police state? And -  
will the 'actors' be back by Tuesday?". (9) Por nuestra -  
parte, creemos que esas preguntas se pueden aplicar igual-  
mente a todas las situaciones concretas de los que nos -  
asomamos a la obra de Stoppard. Nuestro autor con otro de  
sus finales abiertos nos invita a la reflexión y a la in-  
terpretación individuales de manera que, con el pretexto=  
de su teatro, investiguemos en nuestras realidades que, -  
en esta ocasión, se contemplan desde una perspectiva emi-  
nentemente política.

Notas:

- (1) Tom Stoppard, Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbeth, Faber & Faber, London, 1980, Preface, p. 7. Las restantes citas que corresponden a esta obra pertenecen a esta edición, por lo que se procederá a indicirlas sólo mediante el número de la página donde se encuentran.
- (2) Michael Coveney, "Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbeth", - Financial Times, 18-7-1979.
- (3) Michael Billington, "Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbeth", The Guardian, 18-7-1979. Subrayados nuestros.
- (4) Citadas por T. R. Whitaker, Tom Stoppard, p. 153
- (5) Thomas R. Whitaker, p. 155. Subrayados nuestros.
- (6) Joan F. Dean, Tom Stoppard, p. 105
- (7) Thomas R. Whitaker, p. 160. Subrayado nuestro.
- (8) Jim Hunter, Tom Stoppard's Plays, p. 53
- (9) J. Hunter, *ibid.*

The Dog It Was That Died: Alienación y Depresión ("The failure to experience one's identity")

En la introducción que Stoppard escribe para una recopilación de sus obras para radio y televisión (1) y que incluye su última producción, afirma que a lo largo de los años, su idea de lo que es un buen título ha cambiado. Sin embargo, The Dog It Was That Died (1982) nos recuerda más a los títulos de las obras que escribió allá por los años sesenta, The Dissolution of Dominic Boot, "M" is for Moon Among Other Things, o Another Moon Called Earth, que a los más próximos, Jumpers, Travesties, Night and Day o The Real Thing que se caracterizan por su sencillez al haber abandonado el planteamiento "explicativo" que se advierte en sus comienzos. Por otra parte, también califica de fructíferas sus reuniones con Richard Imison, "now Script Editor, Drama Radio (BBC), who liked my two unsolicited fifteen-minute plays" (p. 8), hecho que nos habla de un Stoppard que, tras lo que ya es una dilatada carrera literaria, se encuentra en unos momentos de plenitud creadora y dominio de su arte, cuestiones que se reflejan claramente en esta interesante y significativa obra para radio.

Su interés radica en que The Dog It Was That Died plantea una serie de sucesivas investigaciones en una compleja realidad que es interpretada muy diversamente por diferentes personajes en función de su acceso y posición respecto a dicha realidad. En segundo lugar, esas interpretaciones están basadas en un uso muy personal del len-

guaje lo cual produce constantes malentendidos a la hora de entender y explicar la misma realidad. Por último, el cosmos que se define en esta obra está poblado por personajes que son característicos y propios de Stoppard. Todos ellos parecen variaciones de tipos que ya nos son familiares y que encajan perfectamente en lo que es una galería muy amplia de personalidades muy bien definidas, caracteriológicamente hablando.

La compleja realidad a la que nos referíamos es la de un mundo dividido en bloques políticos contrapuestos para los que el conocimiento que obtengan de los "secretos" de sus rivales, resulta precioso. Esa realidad del espionaje que Stoppard ya había tratado en su recreación del mito de Filoctetes, Neutral Ground, se centra en esta ocasión en la tragedia que se desencadena en la vida de un doble agente, Purvis, que, a punto de retirarse, experimenta una ansiedad creciente ante la imposibilidad de autodefinirse la realidad en la que ha vivido desde el punto de vista ideológico con las inevitables consecuencias que de ello se derivan en el plano personal-existencial y que le conducirán a encontrar en el suicidio la solución al problema que se le plantea por su falta de "señas de identidad".

Nos parece importante insistir en el carácter de tragedia que tiene la muerte de Purvis para nosotros. Al comienzo de su importante estudio sobre Stoppard, Christopher Bigsby, coloca una cita muy significativa de la traducción que nuestro dramaturgo hizo de Tango de Slawomir Mrozek: "Don't you see that nowadays tragedy

ins't possible any more?... Today farce is the only thing possible" (subrayado nuestro). Sus sugerencias son evidentemente múltiples y apuntan hacia la consideración de un mundo que ha convertido la muerte, cuando no el genocidio, en algo cotidiano, vulgar por desdramatizado, carente de relieves e incapaz de afectar al tipo de sensibilidad que se ha generado paralelamente tras dos guerras mundiales que culminaron con el empleo de la energía nuclear y la diaria coexistencia con el riesgo del holocausto atómico. Si bien consideramos ciertos estos aspectos de esta premisa, sin embargo, creemos que a pesar de ellos la posibilidad de tragedia persiste y que es precisamente esa "nueva sensibilidad" la que amortigua o mitiga la capacidad contemporánea de captarla. En este sentido, Stoppard no practica propiamente la farsa sino que procede a una parodización sistemática de esas realidades para suscitar una nueva sensibilidad con la que se pueda reaccionar ante lo que sucede realmente. (2)

"Lo que sucede realmente", tanto en su vida (concebida como existencia en la que define su ser) como en el mundo, es una preocupación profunda que va a actuar de elemento desencadenante de la decisión fatal de Purvis, un espía que "pensaba demasiado". The Dog It Was That Died constituye otro proceso de investigación a partir de un hecho inicial que resulta incoherente y absurdo a primera vista. Se comienza con un intento de suicidio y la correspondiente carta explicativa que, en resumen sumario realizado por el agente Hogbin, hace referencia a un antro de opio en Eaton Square, una bailarina turca espe-



cialista en la "danza del vientre", una pata de palo de un pirata, un escándalo en el que está implicado todo un coro masculino y un "affaire" sentimental entre la esposa del superior inmediato de Purvis, Blair, con el jefe supremo de toda la organización y que, a su vez, parece ser propietario del fumadero citado. Como en el caso de After Magritte todas estas piezas de rompecabezas irán encajándose en la sutil trama dramática que elabora Stoppard hasta proporcionarnos una explicación lógica de todo lo ocurrido. En todo este proceso indagador podremos ir recomponiendo todas las causas que llevaron a la muerte de un hombre al mismo tiempo que también podremos conocerle en profundidad a través de los pensamientos y de las decisiones que forjaron su vida.

Purvis que confiesa haber sido un idealista, "a real prig about Western decadence" (p. 34), también admite, contradictoriamente, que "on the other hand I was very patriotic and really didn't much care for foreigners" (ibid.). Este tipo de contradicción va a acompañarle siempre en su proceso de definición personal en el que veremos como se debate entre alternativas opuestas. Purvis resulta un espía extraño que se plantea cuestiones ideológicas ante lo que él había interiorizado como decadencia del mundo en el que vivía:

What is the essential thing we're supposed to be in it for? - the ideological nub of the matter? Is it power to the workers; is it the means of production, distribution and exchange; is it each according to his needs; is it the expropriation of the expropriators?... Historical inevitability! Historical inevitability!... Something can't be good just=

because it's 'inevitable'. It may be good and -  
 it may be inevitable, but that's no 'reason', -  
 it may be 'rotten' and inevitable. (p. 17)

Con su poco frecuente inquietud política rompe los -  
 esquemas de lo que se espera que sea un agente secreto lo  
 cual queda en evidencia ante las tópicas respuestas clisé  
 con las que le responde su jefe Blair, asimiladas simplis-  
 tamente en "know-thy-enemy lectures": "There was - --  
 something called the value of labour capital... I never -  
 really got beyond us being British and them being - -  
 atheists and Communists" (pp. 17-18). Estas contestacio-  
 nes son muy significativas en cuanto sólo contraponen - -  
 unas opiniones, muy generalizadas entre los ciudadanos -  
 corrientes -de los que Blair sería el prototipo- a una -  
 exigencia de principios y razones que sólo son patrimonio  
 de unas minorías -como Purvis- "sospechosamente" intelec-  
 tualizadas. Su inquietud no es, precisamente, respondida=  
 de una manera satisfactoria cuando para él resulta "vital  
 mente" importantes. Todos sus planteamientos, incluso sus  
 preguntas, resultan críticos y radicales; Purvis no se -  
 contenta con las respuestas genéricas al uso, él se diri-  
 ge a las raíces y analiza lo que está establecido como -  
 verdad:

Can you remind me, what was the gist of it? - -  
 the moral and intellectual foundation of - -  
 Western society in a nutshell. ... democracy...  
 free elections, free expression, free market -  
 forces... yes, but how did we deal with the - -  
 argument that all this freedom merely benefits=  
 the people who already have the edge? I mean, -  
 freedom of expression advantages the - --  
 articulate... Do you see?. (p. 18)

Preguntarse por los cimientos tanto intelectuales como morales de la sociedad en que uno vive no es precisamente algo muy común y, mucho menos, en alguien de quien sólo se espera que defienda ciegamente los valores imperantes sin plantearse ningún tipo de conflicto ético ni personal. La sutileza de las disquisiciones de Purvis hace que sus planteamientos no aparezcan como meramente políticos sino que sean más propios de un intelectual. Su lenguaje, en este sentido, está lleno de alusiones a una "bibliografía" que sugiere un alto grado de estudio, interés e información. La comparación con "los otros", con el "enemigo", no responde a la simple descalificación esperada tal como hacía Blair. Hablando de Rusia, a raíz de un anecdótico y olvidado incidente entre las flotas del Zar y de Su Majestad Británica, Purvis habla de otra Rusia diferente en la que constata que, en efecto,

They're getting there slowly. ... Two steps - - forward, one and a half back. Narrowing the gap between rich and poor. That's what it's all - - about. ... Money, wealth. ... (freedom) is a luxury which has to be paid for. That's why the rich have always had it... People only desire the freedom that is within their imagination. - When you limit their horizon economically you - limit their imagination. That's why the - - proletariat need the intellectuals - the - - failure of the masses to act is a failure of the mass imagination. (p. 31)

Un discurso tan evidentemente "ideologizado" no puede sino encontrar la reprobación de Blair que no duda en calificarlo de "balderdash" mientras que para Purvis -ya- lo habíamos señalado antes- en permanente contradicción - consigo mismo, a veces le parece que sí es "balderdash",=

y otras no. Sin embargo, y desde fuera, no podría resultar extraño que Purvis pudiera ser calificado como el perfecto "left-wing book-club type". Pero, curiosamente, la cuestión ideológica no va a ser la desencadenante de su conflicto personal, ni siquiera la de su trayectoria como "doble agente" que tuvo una larguísima duración de unos treinta y cinco años y que comenzó con un encuentro, no se sabe si casual o intencionado, con un tal Rashnikov en la Westminster Library. Un interés común de estudiosos de economía política y la consulta de un dato en Whitehall fueron los primeros pasos de esa larga historia que desde su inicio puso en conocimiento de sus superiores y que estos aprovecharon, o intentaron aprovechar, para, a su vez, "espiar a los espías". Stoppard sabe elaborar un brillante tejido dialéctico con las ideas y venidas de Purvis y pone en sus palabras un laberinto de servicios en el que, finalmente, como una marioneta excesivamente utilizada, resulta destruido:

They set me going between them like one of those canisters in a department store, and they disappeared leaving me to go back and forth, a canister between us and you, or us and them. ... I've forgotten who is my primary employer and who my secondary. For years I've been feeding stuff in both directions, following my instructions from either side, having been instructed to do so by the other, and since each side wanted the other side to believe that I was working for 'it', both sides were often giving me genuine stuff to pass on to the other side... so the side I was actually working for became... well, a matter of opinion really... it got lost. (pp. 32-33)

El sistema que constituyen los dos bloques enfrenta-

dos, es la causa del vaciamiento que experimenta Purvis - de su personalidad. Despojado de un "marco de orienta- - ción" sufre una alienación extrema que, casi como si se - tratara de un ejemplo clínico (3), le lleva a una neuro- = sis depresiva al no saber "dónde" ni "con quién" se encon- trava ("That's what I find so depressing. Did they tell - you I was depressed? It's on my file here: Purvis is -- extremely depressed") (p. 34). La explicación que prosi- = gue a esta constatación reúne las características de ser- un buen diagnóstico psicológico y utilizar unas bellas - imágenes literarias que comunican perfectamente ese senti- do de "non-entity" hueca y vacía en la que Purvis siente- que se ha convertido. Su proceso de alienación-cosifica- = ción, el experimentarse como objeto manipulado por volun- tades ajenas que han anulado la suya, son las razones pro- fundas que determinan su situación actual:

Well, it 'is' extremely depressing to find that one has turned into a canister. A hollow man. - Like one of those Russian dolls - how - -- appropriate! Yes, I'm like one of those sets of wooden dolls which fit into one another as they get smaller. Somewhere deep inside is the last- doll, the only one which isn't hollow. At least, I suppose there is. There used to be. Perhaps - I'm not even a set of dolls any more, perhaps - I'm an onion. My idealism and my patriotism, - folded on each other, have been peeled away - leaving nothing in the middle except the - - lingering smell of onion. (p. 34)

Purvis, al hacer que todas sus decisiones dependie- = ran de los demás renunciando a su responsabilidad perso- = nal y enajenando su libertad individual - "I never 'knew' anything which Gell (su jefe británico) hadn't told me...

and I never knew anything to tell Gell which Rashnikow -  
 (su contacto ruso) hadn't told me" (p. 35). Esta extrema-  
 dependencia de sus "superiores" (imperativos categóricos=  
 personificados) le impide a Purvis definir su propia per-  
 sonalidad individualizada por lo que la muerte del prime-  
 ro y la desaparición del segundo desencadenan su crisis -  
 depresiva al sentirse desamparado.

Stoppard tiene la habilidad de reconstruir toda esta  
 historia-personal a través de sucesivas conversaciones -  
 -en esta ocasión "reales" no en "flashback"- que consti-  
 tuyen el proceso de investigación que emprende Blair, - -  
 otro "inspector" Hound, Foot o Bones, a partir del inten-  
 to de suicidio fallido de Purvis. A lo largo de este pro-  
 ceso, nos vamos encontrando como Stoppard plantea constan-  
 tes "riddles", que entendemos como casos que presentan el  
 mismo problema de enmascaramiento de la realidad, y que -  
 Blair tiene que "desenmascarar" mediante su sagacidad o -  
 la intervención de otros personajes que desvelan lo que -  
 "realmente" es, u ocurre.

Blair, "middle-aged and a gentleman" (p. 13), preocu-  
 pado por la exactitud que expresa su colección de relojes  
 - I don't see why they have to be 'going' all the time" -  
 (p. 20) le reprocha su esposa Pamela - y que, como Moon -  
 en Lord Malquist and Mr. Moon o George en Jumpers está so-  
 metido a los caprichos de una mujer infiel y estrafalaria  
 ("profana" la sala de relojes convirtiéndola en un quiró-  
 fano improvisado para curar a uno de los asnos abandona-  
 dos que ella acoge en el "donkey sanctuary" que dirige), -  
 es el encargado de establecer los motivos de que Purvis -

hubiera "cracked up". Su investigación se ve siempre - - interrumpida por nuevos descubrimientos en los que distintas realidades personales y objetuales no responden a las primeras apariencias con las que se presentan. Esta continuada serie de incidentes parecen "guiños" de nuestro - - autor para que procedamos a una consideración más cuidada de la realidad objetiva. Hasta lo que parece más evidente como son las formas y posiciones geométricas, pueden producir un efecto engañoso, un "trompe-l'oeil", en función de la situación relativa y la perspectiva. Así la búsqueda de originalidad decorativa en su mansión le lleva a - Blair a enfrentarse con una paradoja óptica, ya que como él dice, al hablar de un obelisco que ha mandado poner sobre una torre, "if it's centred on top of the tower, it should look centred from everywhere" (p. 19). Esta proposición que, en principio, todo el mundo suscribiría plantea, sin embargo, unas características que poca gente, - también en principio, puede conocer. Como le responde el encargado de la obra, un tal Slack, "that would be all - right with a round Norman tower, sir, but with your - - octagonal Gothic tower the angles of the parapet throw the middle out" (ibid.). El juego de apariencias se continúa, si el obelisco parecerá recto desde la terraza, no producirá el mismo efecto desde la ventana del estudio de Blair. Pero, por si no fuera suficiente esta advertencia para que se practique un distanciamiento escéptico en todo proceso de conocimiento, Stoppard irá poniendo distintos obstáculos "cognoscitivos" en el transcurso de la - - obra planteando situaciones que constantemente revelarán-

una realidad "sorprendente" en la que, por ejemplo, vemos a "men jumping off a bridge on to a dog" - lo cual da lugar al original título de esta obra, ya que la consecuencia fue que "the dog it was that died" - y no la escena habitual de "dogs jumping off bridges on to a man" - - - (p. 16). Este chiste que recuerda aquella referencia a lo noticiable como el hecho de que "un hombre muerda a un perro", no es sino otra "emboscada" con la que Stoppard teje su teatro de "audacias" con las que continuamente sorprende a su público.

La visita de Blair a Clifftops presenta una serie de incidencias que ponen en evidencia diversas "dobles realidades". Para empezar, este hospital es más bien un centro de reclusión para todos aquellos miembros de la organización que tras haberse "roto", "necesitan un descanso"; es, en definitiva, como el centro psiquiátrico que aparecía en Every Good Boy Deserves Favour sólo que "occidentalizado". A partir de este hecho, los distintos personajes que aparecen se presentan con una identidad determinada, = jardinero, enfermera jefe, para luego descubrirse como internados en la institución, afectados por serios conflictos psicológicos derivados de la vida que tenían que llevar como agentes secretos. Estas dobles vidas desconciertan a Blair que, finalmente, resulta incapaz de reconocer al "real Dr. Seddon" en un personaje que le habla de una lunática teoría sobre la confección de códigos secretos - mediante una errática manera de "posetransing stantocons, titeg?" (p. 28), es decir, "Transposing consonants - get it?" (ibid.).



Conflictos de personalidades evanescentes - The Real Inspector Hound - creación de un lenguaje artificial - - Dogg's Hamlet - y desvelamiento de realidades son elementos característicos del teatro de Stoppard que también - aquí encontramos y que sirven para poner en evidencia a - un sistema que puede llegar a entender la muerte de un - hombre -su servidor incondicional para más inri- como ex- clusivamente un problema de competencias burocráticas que deben decidir que departamento debe satisfacer la indemnización de 300 libras que reclama el propietario del perro que mató en su caída.

La ambigua muerte de Purvis -fallaron los frenos de la silla de ruedas en la que se paseaba por la costa de - Norfolk donde se encontraba Clifftops Hospital en el que se recuperaba tras su fallido intento de suicidio- pone - aún más en evidencia los mecanismos neurotizantes de un - sistema deshumanizado para el que su agente había llegado a ser excesivamente incómodo. El jefe supremo, opiómano y amante consentido de la mujer de Blair, al explicar en la escena final las implicaciones que suponía el mantener a Purvis como agente doble pone de manifiesto una compleja trama que también les había llegado a afectar hasta el - extremo de desmontar todos sus esquemas de funcionamiento: to:

Well, in the beginning the idea was that if - - they thought that we knew that they thought - - Purvis was their man... they would assume that the information we gave Purvis to give to - - them... would be information designed to - - 'mislead'... but as we were on to that, we - - naturally were giving Purvis genuine - - information... This is where it gets tricky...=

because... in order to keep fooling the - -  
 Russians, we had to keep doing the opposite of  
what we really wanted to do... Now this is - -  
 where it gets 'extremely' tricky... Obviously -  
 we couldn't keep doing the opposite of what we  
 wished to do simply to keep Purvis in the - -  
 game... so we frequently had to give Purvis the  
 wrong information from which the Russians would  
 draw the right conclusion, which enabled us to  
 do what we wished to do, although the Russians,  
 thanks to Purvis, knew we were going to do it...  
 In other words, Purvis was acting, in effect, -  
as a genuine Russian spy in order to maintain -  
 his usefulness as a bogus Russian spy. (p. 44.  
 Subrayados nuestros)

Esto que por una parte es un ingenioso laberinto de  
 ideas, por otra, se convierte en una implícita sentencia  
 liquidadora de Purvis al que se supone también juzgado se  
 veramente por "los otros". Purvis, pieza inerte de un en  
 tramado capaz de un funcionamiento tan absurdo como el -  
 descrito, tenía que ser inmolado - "If I were Purvis I'd=  
 drown myself" concluye "the Chief" - para que el sistema  
 recuperara su "normalidad". Purvis, como Gladys o Albert,  
 se incorpora a esa interesante galería de personajes-vícti=  
 ma-de-un-sistema-absurdo, que en The Dog It Was That -  
Died aparece desvelado tras un proceso de ida y vuelta -  
 que comienza con un absurdo intento de suicidio y que aca=  
 ba con la evidencia de unos funcionamientos políticos to=  
 talmente absurdos. Durante el trayecto, las realidades -  
 descritas, siempre en clave de parodia, para que sus per=  
 files quedaran más delimitadas, hablan igualmente de un -  
 mundo deshumanizado y absurdo en el que la muerte de un -  
 perro se convierte en el preludio de la "muerte anuncia=  
 da" de un hombre que, como indica en su carta de despedi=  
 da definitiva, conoció una etapa en su vida en la que su=

"intellect aspired to rule (his) actions" (p. 41). La in-  
viabilidad de ese proyecto humanista-racionalista (4) lle-  
ga a producir su muerte indefinidamente ambigua puesto -  
que desconocemos si su "intelecto determinó tal acción".=

La advertencia que le hace a Blair en su post scriptum so-  
bre la sugerencia del Dr. Seddon de que debería ir a - -  
Clifftops para internarse y sus últimas palabras - "but =  
I'll leave you to field that one" - (p. 45) tienen unas -  
connotaciones que implican un final abierto en el que - -  
Blair -todos- debe tomar sus propias decisiones más allá-  
de las "solicitudes" del sistema.

Notas:

- (1) Tom Stoppard, The Dog It Was That Died and Other Plays, Faber & Faber, London, 1983. Todas las citas referidas a esta obra están tomadas de esta edición, por lo que en citas subsiguientes sólo mencionaremos el número de la página correspondiente.
- (2) El encuadramiento de los individuos en un sistema social determina de alguna manera el tipo de experiencias que llegan a penetrar la consciencia. Como señala Fromm: "The effect of society is not only to funnel fictions into our conscious, (but) also to prevent the awareness of reality... experience can enter into awareness only under the condition that it can be perceived, related, and ordered in terms of a conceptual system and of its categories... This system works, as it were, like a 'socially conditioned filter'; experience cannot enter awareness unless it can penetrate this filter... 'I am aware' of all my feelings and thoughts which are permitted to penetrate the threefold filter of (socially conditioned) language, logic and taboos (social character). Eric Fromm, Psychoanalysis and Zen Buddhism, Harper-Colophon Books, New York 1970, pp. 98-104. En este sentido el conocimiento del sistema y la voluntad de transformarlo resultarán imprescindibles para una percepción "real" de la realidad. (Subrayados nuestros)
- (3) Hemos encontrado también en Fromm esta interesantísima relación entre alienación y psicopatología "The phenomenon of alienation has other clinical aspects... Not only are all forms of depression, dependence and idol worship (including the 'fanatic') direct expressions of, or compensations for, alienation; the phenomenon of the failure to experience one's identity which is a central phenomenon at the root of psychopathological phenomena is also a result of alienation". Eric Fromm, Beyond the Chains of Illusion, My Encounter with Marx & Freud, Sphere Books Ltd. London 1980, p. 53. (Subrayados nuestros). A partir de esta consideración pensamos que el caso de Purvis, incapaz de experimentar su propio ser, resulta paradigmático.
- (4) El hecho de que sepamos (seamos conscientes) lo que deseamos no significa, ni mucho menos, que sepamos por qué lo deseamos, es decir, sus causas debido a las motivaciones inconscientes que pueden generar y=

determinar nuestras actuaciones. En este sentido sólo conseguiremos que nuestro intelecto (consciente) = rija nuestras acciones, si "conocemos" nuestro inconsciente o, como decía Freud, si convertimos el "Id" (inconsciente) en "Ego" (consciente).

276

La cuadratura de una realidad política en el círculo de -  
su expresión dramática: Squaring the Circle: Poland 1980-1

En mayor de 1984 fue transmitida finalmente por TVS=  
Squaring the Circle, "a film for Television", en el que -  
Stoppard había empleado casi dos años y medio, repitiendo  
así las demoras y el largo proceso que siete años antes -  
le habían supuesto sus "dissident comedies" Every Good -  
Boy Deserves Favour y Professional Foul. Su contenido, ya  
aludido en el subtítulo, respondía a la toma de posición=  
de Stoppard ante la declaración de la ley marcial en todo  
el territorio polaco en Diciembre de 1981, lo cual defi=  
nía una temática común con las obras mencionadas anterior  
mente, aunque en esta ocasión se habían producido unos -  
cambios muy importantes en la actitud de nuestro autor -  
que profundizaba tanto en su sentido del compromiso del -  
intelectual ante el mundo como en la forma de expresarlo=  
mediante su producción teatral.

Por una parte, Stoppard introdujo la figura de un -  
"narrator", de claras connotaciones "brechtianas", que no  
tuvo ningún inconveniente en identificar con su persona -  
(1) y que, "after all, was purporting to express a - -  
personal opinion" (ibid.). En este sentido la finalidad -  
del artificio queda claramente expresada en lo que es (co  
mo en los casos de Every Good Boy y Professional Foul) -  
una larga introducción sobre las motivaciones y "metodolo  
gía" de Squaring the Circle y que Stoppard explica como -  
"a kind of personal dramatized essay" (p. 14). Tampoco du  
da en definir su obra como "documentary" narrado en un -

"self-sceptical tone" y en el que "the narrator and the author had fused together" (p. 12). La "brechtización" de Stoppard -sorprendente- parece ser completa. Palabras como "distanciamiento" son utilizadas con claridad y contundencia a la hora de interrumpir y corregir al narrador por medio de "five characters who served the crucial purpose of distancing the film from the conventional kind of docudrama which (falsely) purports to reconstruct history". (p. 15. Subrayado nuestro). Pero en este objetivo de "reconstruir la historia" es donde nos encontramos otras dimensiones que son puramente stoppardianas y que no han desaparecido. Su labor de investigación, bloqueada en sus fases iniciales por la acumulación de "tens of thousands of facts" (p. 9) que conducían a la confusión "between large speculations and small truths" (p. 10), le condujo a la idea de introducir la figura antes mencionada como "a narrator with acknowledged fallibility" (p. 10. Subrayado del autor). La posibilidad de no poseer toda la verdad y, por lo tanto, la de tener que contradecirse a sí mismo aparece como seña de identidad inconfundible del teatro de Stoppard. Un Stoppard que en esta ocasión confiesa abiertamente que una de sus preocupaciones esenciales es lo que constituye uno de los puntos centrales de nuestro estudio: el conocimiento de la realidad.

Su dominio de las posibilidades técnicas del medio, sobre todo su "agilidad" a la hora de reflejar situaciones y lugares distantes y la captación de gestos en planos muy cortos ("close-ups"), le lleva a exclamar eufóricamente que "the result perfectly expressed the qualified

reality which I had been worrying about creating since -  
starting to write" (p. 11. Subrayado nuestro). (2)

Esta seguridad en el control de su arte parece haberse comunicado igualmente a la expresión de sus opiniones a través del narrador-autor que encontramos ya en la introducción en el momento en que explica el significado del título y donde los criterios políticos de Stoppard sobre el complejo y profundo problema polaco son expresados diáfananamente:

It was a question to which the whole conflict -  
between Solidarity and the Polish state was -  
reduced: Was freedom as defined by the free -  
trade union Solidarity reconcilable with -  
socialism as defined by the Eastern European -  
Communist bloc?

I wrote... 'My position is that the two -  
concepts cannot coexist and are irreconcilable -  
in an absolute sense, in the sense understood -  
by a logician or a mathematician: a -  
mathematician knows that certain things cannot -  
happen, not because no one has found out how to -  
do them but because they are internally -  
contradictory'.

The most familiar of these teasing -  
impossibilities is the impossibility of turning  
a circle into a square with the same area. -  
(p. 10. Subrayado nuestro)

La contundencia de estas declaraciones no deja lugar a dudas respecto al posicionamiento político de Stoppard en pro de la libertad que, sin embargo, encuentra en Squaring the Circle una compleja expresión que da lugar a todo un proceso de reflexión sobre, no sólo la historia reciente de Polonia, sino también sobre la configuración y las luchas políticas en el mundo contemporáneo. Para ello, la técnica que adopta Stoppard es fundamentalmente narrativa pero las interrupciones a las que somete al



narrador por parte de los "testigos" de una forma continuada, la dramatizan y la hacen extraordinariamente ágil y esclarecedora. La narración-explicación se sigue inmediatamente después con episodios dramatizados que subrayan o contradicen lo expuesto, hasta el extremo de que los "testigos" se llegan a rebelar contra su autor recriminándole su parcialidad, o la tosquedad de algunos de sus recursos "manipulativos" y demagógicos (3). Queda claro que Stoppard no quiere atribuirse la "razón histórica" en su análisis y que procede a reconsiderar continuamente y de una forma "auto-escéptica" sus propias afirmaciones. De esta manera describe la historia remota y reciente de Polonia, su economía y la situación actual presidida por un partido comunista corrupto y venal que ha traicionado los intereses de la clase obrera a la que dice defender. La presencia de personajes históricos reales desde Brezhnev, Gierek, Jaruzelski y Valesa hasta los cardenales Wyszynski y Glemp, otorgan a Squaring the Circle la condición de "docudrama" de la que carecían Every Good Boy o Professional Foul y, al mismo tiempo, la incardinan en el conocimiento que tiene el espectador de aquellos acontecimientos. Un conocimiento que se amplía a lo largo de las cuatro partes de las que consta (4) y en las que se llega a exponer un auténtico "mosaico social" de la realidad polaca con los factores políticos y coyunturales que condujeron al sofocamiento de un movimiento sindical que se quería reformador pero "genuinamente socialista" (5). No obstante, y a pesar de la presencia de esas personalidades, ya históricas, de primera fila, será la figura

de un intelectual y miembro del partido comunista polaco, Jacek Kuron, la que va a desempeñar una función que consideramos central en el desarrollo de Squaring the Circle. Si la anunciada identificación entre autor y narrador ya había podido ser comprobada casi al comienzo de la obra cuando éste nos explica el núcleo del conflicto -

Between August 1980 and December 1981 an attempt was made in Poland to put together two ideas which wouldn't fit, the idea of freedom as it is understood in the west, and the idea of socialism as it is understood in the Soviet empire. The attempt failed because it was impossible, in the same sense as it is impossible in geometry to turn a circle into a square with the same area - not because no one has found out how to do it, but because there is no way in which it can be done. (p. 29)

- el narrador vuelve a emplear la misma imagen al explicar la personalidad de Kuron: "For two decades the drama of his intellectual life had been the attempt to square the Communist circle inside the cornerstones of democratic socialism" (p. 49). Stoppard va a utilizar a este personaje para introducir un punto de sensatez y desesperanza cuando todo se colapsa. Es su forma indirecta de indicarnos como la comprensión y el conocimiento de la realidad son las condiciones indispensables para su transformación. Esta esperanza en los intelectuales, pero sin llegar a incurrir en fáciles "pro-intelectualismos", es expresada por uno de los testigos en lo que es un condensado resumen de las actitudes de los intelectuales en la historia reciente y sus consiguientes fracasos y decepciones:

I know Kuron. In 1800 he was in nostalgic exile in Paris waiting for history to put the clock back. In 1900 he was a revolutionary Marxist in London waiting for the proletariat to put the clock forward. Now he's in People's Poland and it seems to be neither one thing nor the other, an independent slave-state ruled by worker - princes. No wonder he's disappointed. (p. 84. - Subrayado nuestro)

No parece necesario insistir en el escepticismo que destilan estos comentarios deslizados sutilmente por Stoppard sobre lo que ha sido una cuestión tan importante en el desarrollo de la historia de la humanidad como es la función social del intelectual concebido en términos universales y, precisamente por esto, resulta muy interesante la contraposición que él mismo se ofrece por medio de las palabras de Kuron: "I thought a 'workers' protest-movement could lead to a truly socialist Poland", - el problema radicó en la carencia de una disciplina, estabilidad y solidaridad auténticas, que motivó el desmembramiento de un movimiento que fracasó porque no tenía "a reliable framework for their actions". La falta de una teorización estratégica ratifica a Kuron en su creencia en la "palabra escrita" y en su apelación a los intelectuales para que "la próxima vez" las cosas puedan ser distintas: "Maybe it will have to be the intellectuals after all. Next time, eh?" (p. 83. Subrayado nuestro). Esta apelación a los intelectuales se produce después de haber contemplado como los líderes del movimiento sindical incurrían en un fraccionalismo interesado y ciego que destruyó su capacidad de acción. La "próxima vez" posee unas connotaciones que nos remiten a Rosencrantz and - - -

Guildestern Are Dead donde se producía una exclamación - similar - "Well, we'll know better next time" - cuando - las posibilidades de la representación-acción habían quedado agotadas. El intuicionismo ético de Walesa - "I can feel it-right and wrong" (p. 88) - no fue suficiente para contrarrestar las disidencias de sus compañeros que acabaron en conspiraciones y acusaciones recíprocas. Stoppard obra con una sinceridad implacable hasta el extremo de poner la eficacia de una de sus ideas más queridas en cuestión. El relativismo moral que veíamos en el mundo de -- Jumpers triunfa y ejerce su imperio en la realidad política polaca que sólo encontró en los valores éticos de justicia y solidaridad un obstáculo temporal que fue finalmente arrasado. Las grandes ideas siguen siendo ultrajadas, siguen siendo las grandes perdedoras en el mundo dramático de Stoppard que nos muestra como la realidad no - sintoniza precisamente con los elevados mensajes éticos - pertenezcan a la ideología que sea. Kuron es el lógico - portavoz de tan pesimista conclusión cuando al final de - obra constata la derrota y desmantelamiento del sindicato Solidaridad:

It was not a conflict between ideologies - --  
 trying to make one system fit in with another. =  
 (Scornfully) Marxist-Leninism! - what would - -  
 Lenin have thought of the Polish Church? Or - -  
 Polish agriculture - 80 per cent privately - -  
 owned. Ideology is as dead as Lenin. All - --  
 Brezhnev demanded from us was a political - -  
 guarantee of the military alliance, and - -  
 reliable railways for the army. All the rest is  
self-delusion. (p. 95. Subrayado nuestro)

En las últimas palabras de Kuron encontramos una de-

las claves principales del pensamiento de Stoppard. El auto-engaño que impide el conocimiento de la realidad conduce al fracaso tal como también reconoce Walesa al comprobar la diferencia entre las ideas que se había hecho sobre el avance del movimiento y el punto real al que habían llegado: "I think we could have gone further, but I miscalculated" (p. 94). Stoppard que había acudido una vez más a la parodia para destacar el climax del desarrollo dramático de Squaring the Circle (6) establece la "cuadratura de su círculo" cerrándolo con una escena idéntica a la inicial, aunque con unas diferencias significativas: Brezhnev recibe al Primer Secretario del Partido de los Trabajadores Polacos Unidos (Partido Comunista), pero en esta segunda ocasión han transcurrido dos años, el conflicto apenas apuntado en el verano de 1980 ya ha sido "resuelto" y el general Wojciech Jaruzelski sustituye al ahora detenido Edward Gierek: "In an atmosphere of cordiality and complete mutual understanding the two leaders had a frank exchange of views".

Notas:

- (1) Stoppard procede a dar la siguiente explicación:

Who was the fallible narrator? On-camera and -  
 off-camera he expressed opinions, purported to-  
 know the facts, and evidently he had a thesis -  
 about freedom and socialism. In an obvious -  
sense he was myself. On the first page of the -  
 script I put an asterisk next to "Narrator" and  
 at the bottom of the page explained 'The author'

Tom Stoppard, Squaring the Circle. Poland 1980-1. (A  
 Film for Television), Faber & Faber, London, 1984, -  
 p. 11. Subrayado nuestro. Las restantes citas se -  
 corresponden a esta edición, por lo que sólo mencio-  
 naremos el número de la página correspondiente.  
 La explicación nos parece de una gran importancia. -  
 No sólo asume la autoría de las opiniones del narra-  
 dor con todas sus consecuencias, sino que también de-  
 clara poseer unas opiniones políticas muy definidas -  
 en forma de "tesis sobre la libertad y el socialis- -  
 mo". "La sirena" ha dado paso al intelectual compro-  
 metido con una de las cuestiones ideológicas más cru-  
 ciales de nuestro tiempo.

- (2) Creemos que esta afirmación supone una confirmación -  
 decisiva de nuestra tesis. Resulta importantísimo -  
 que a la hora de reflexionar sobre su propia obra, -  
 un autor como Stoppard llegue a una expresión tan  
 nítida de la finalidad de su arte. El concepto de -  
 "qualified reality" como superador de la realidad -  
 aparente que se nos presenta, o que nos es dada con-  
 siderar, ha sido el núcleo fundamental que ha inten-  
 tado captar con su creatividad materializada en su -  
 producción dramática.
- (3) A lo largo de Squaring the Circle, el narrador toma -  
 abiertamente partido en contra de la política del -  
 Partido Comunista Polaco. Sin embargo, Stoppard "se"  
 pide explicaciones mediante una serie de interrupcio-  
 nes por parte de los "testigos" que pretenden limi- -  
 tar su parcialidad "excesiva" para que como especta-  
 dores, podamos juzgar objetivamente. Sirva de ejem- -  
 plo una de las breves escenas en las que el narrador  
 se hace acompañar de los hijos de Walesa que, mien- -  
 tras juegan a la pelota exclaman:

FIRST CHILD: Poor Mr Kuron...  
 SECOND CHILD: He thinks if he leaves the Party= alone...  
 THIRD CHILD: ...the Party will leave him alone.  
 FIRST CHILD: Poor Mr Kuron.  
 WITNESS: (Voice over) A cheap trick, in my - -  
 opinion... Out of the mouths of children...=  
 • (p. 84. Subrayado nuestro)

La voz del testigo que se sobrepone al comentario - expresa claramente una opinión que evidentemente - - ayuda a "objetivizar" las nuestras, liberándonos del exceso de influencia que, obviamente, puede ejercer= el narrador en función de su repetida y constante - presencia. La siguiente escena consiste precisamente en una discusión entre el narrador y el testigo - - acerca de la conveniencia de descalificar política= mente a Kuron por medio de la "inocente" interven= ción de los niños.

- (4) Squaring the Circle está dividida de la siguiente forma:

"Part One: The First Secretary,  
 Part Two: Solidarity,  
 Part Three: Congress y  
 Part Four: The General.

- (5) La sinceridad del socialismo reformista de Walesa que da manifiesta en la siguiente discusión con otro líder sindical polaco:

JURCZYK: Wait till you get to America. The - -  
 Americans won't hear a word you say about -  
your ideals for socialism - they'll make an= anti-Russian carnival out of you.  
 (WALESA's manner changes instantly as he - -  
 takes this in).  
 WALESA: That's true. You're right. I won't go.=  
 The American trip is off. As of now. (p. 88.  
 Subrayado nuestro)

- (6) El juego de los intereses políticos que gravitan so= bre la realidad polaca queda parodiado en el desarrollo del encuentro final entre el general Jaruzelski, el cardenal Glemp y Lech Walesa que Stoppard concibe

como una partida de cartas: Las indicaciones para su escenificación son las siguientes:

There is the card table and the three chairs -  
 with a hand of cards waiting at each place. - -  
 JARUZELSKI, GLEMP and WALESIA approach and sit -  
 down. Each looks at his own cards. The three -  
 men play cards as they speak. They pick up and -  
 put down cards as it becomes their turn to - -  
 speak. The cards are seen to be not - - - -  
 conventional. Their designs, in red and white, -  
 show, variously, the Polish Eagle, a Church - -  
 symbol, the Solidarity symbol, the hammer and -  
 sickle... (p. 88)

Con esta parodización el paralelismo entre la terminología política y la de un juego de cartas es aprovechado inteligentemente por Stoppard para destacar, por contraste, la realidad de la lucha política y de los intereses "en juego".





V. LAS OBRAS MAYORES



El drama absurdo de la existencia: *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* - -

La obra que consagró a Tom Stoppard como dramaturgo y que, al mismo tiempo, tuvo un impacto fundamental en el teatro inglés de los años sesenta comparable al de Look Back in Anger en la década anterior es Rosencrantz and Guildenstern Are Dead. Elaborada a lo largo de un proceso de años que incluyó su estancia en Berlín como becario de la Ford Foundation y un primer estreno en el "fringe" - - Edinburgh Festival en 1966, fue finalmente puesta en escena con todos los honores por la National Theatre Company en el Old Vic de Londres en Abril de 1967. La obra que - significó tan brillante debut, en crítica aparecida en The Observer, era una "pieza maestra que conectaba muy - acertadamente con las características de una época, sus tipos y sus inquietudes más profundas".

Concebida como una compleja sucesión de "teatro dentro del teatro dentro del teatro" - "There are plays within plays within plays" dice Christopher Bigsby - (1) = Stoppard escoge los dos "attendant lords" del Hamlet - - shakespiriano para rescatarlos de su condición de personajes subordinados y secundarios y elevarlos a la categoría de protagonistas mientras que, simultáneamente, los personajes que eran centrales en la célebre tragedia pasan a - convertirse a su vez en presencias fugaces que ponen en evidencia el relativismo existencial que se produce en todo proceso vital que es exclusivo de cada individuo independientemente de las definiciones sociales de status y -

posición que, sin embargo, no le pueden privar de la conciencia de que lo único cierto en el existir humano son los hechos del nacimiento y la muerte - "The only beginning is birth and the only end is death" - y que en el intervalo entre esos dos acontecimientos incuestionables, evidentes e inevitables nos debatimos en una búsqueda de significado y propósito que puede llegar a determinar nuestra propia salud mental y, consecuentemente, el sentido de nuestra existencia.

Rosencrantz y Guildenstern, una vez que se ha centrado la acción dramática sobre ellos, van a emprender, de una manera característicamente stoppardiana, una investigación sobre el campo de realidad de su existencia que progresivamente se va a ir demostrando como carente de significado, enfrentándoles a la ansiedad que produce el vacío resultante y concluyendo con el hecho inapelable de su desaparición física definitiva, aceptado aunque no deseado, después de comprobar la imposibilidad de controlar y dirigir sus vidas de acuerdo con sus propios deseos. En este sentido, nuestros dos personajes adquieren la calidad de estereotipos del "hombre medio" de nuestro tiempo, anónimo en su masificación, superfluo (prescindible) en su vivir e impotente a la hora de fijar el rumbo de su existencia que parece determinada por toda una serie de factores que escapan a su control. El acierto de Stoppard a la hora de escoger a estos dos personajes secundarios y elevarlos al rango de protagonistas, reside en el hecho de rescatar una anécdota personal secundaria en el intrincado desarrollo de la genial tragedia de Shakespeare y

transformarla en una reflexión de valor universal sobre -  
la existencia humana. En palabras del propio Stoppard, é-  
ste fue el resultado que se derivó de un planteamiento se-  
gún el cual

the chief object and objective was to exploit a  
situation which seemed to me to have enormous -  
dramatic and comic potential - of these two -  
guys who in Shakespeare's context don't really -  
know what they are doing. The little they are -  
told is mainly lies, and there's no reason to -  
suppose that they ever found out why they are -  
killed. (2)

La condición de "ingenuos inocentes" que de ello se-  
deriva, les convierte en perfectos representantes de la -  
"condición humana" actual condenada a vivir en un univer-  
so en el que se tiene la impresión de que todo está deter-  
minado, "dictado", y nada se puede cambiar. La "muerte de  
Dios" y la consiguiente supresión de la dimensión trans-  
cendente-metafísica como posible proporcionadora de senti-  
do para el existir humano por una parte, y la irrationali-  
dad e ilógica presentes en tantos fenómenos sociales e -  
históricos de nuestra época por otra, han anulado la vali-  
dez de unos "marcos de orientación" que habían facilitado  
hasta el momento la instalación del hombre en el cosmos -  
al proporcionarle un código de valores que le permitían -  
una interpretación de su vivir. La desaparición de esas -  
"fáciles explicaciones" han sumido al hombre contemporá-  
neo en la desolación que supone su enfrentamiento a la so-  
ledad radical de verse abandonado a la angustiosa necesi-  
dad de encontrar por sí mismo, un sentido a su propia -  
existencia. Rosencrantz y Guildenstern, enredados en una-

madeja de aparentes y engañosas "realidades", van a consumir el tiempo de su existencia que nos es dado presenciar como espectadores, en descubrir cual es su auténtica realidad en el sentido existencial. Lo anodino y carente de sentido -lo "absurdo"- van a estar masivamente presentes en esos momentos -también mayoritarios- que no están regidos ("regimentados", diría "the dangling man" de Saul Bellow) por los proyectos, por las órdenes "deterministas" de los poderosos que aparecen como personificaciones individualizadas del sistema en el que Rosencrantz y Guildenstern se encuentran "prisioneros" y en el que todos quedamos "metafóricamente" encuadrados.

Como Bigsby señala muy acertadamente, Stoppard eleva a la categoría de universal una anécdota particular para la que escoge la metáfora del mundo teatral como imagen muy útil para equiparar la existencia humana con el quehacer de los actores sobre el escenario:

The theatrical metaphor is the dominant one in the play. The pointless prospect of actors without an audience expands to incorporate mankind in general. This is not a disordered world to be restored to consonance by self-sacrifice and heroic action; it is an arbitrary existence in which resolute action decays into mere performance. (3)

Los hombres-actores -la humanidad- sin su auditorio divino quedan abandonados a la ingente tarea de dotar de sentido a una existencia que queda reducida a ser absurda y en la que toda acción, -incluso las altruistas o las heroicas,- resultan estériles debido a la inevitabilidad del único final cierto de toda existencia que es su desa-

parición. La incertidumbre respecto al momento de su - -  
 acaecer no significa, en absoluto, que no se vaya a produ-  
 cir -sabemos que moriremos aunque no sabemos cuando- y el  
 hecho de que tal acontecimiento se presente como algo que  
 está más allá de nuestro control, o como consecuencia de  
 decisiones ajenas (de los intereses e intrigas de los po-  
 derosos en el caso de Rosencrantz y Guildenstern) sólo -  
 añade patetismo a lo que en definitiva puede motivar un -  
 "sentimiento trágico de la vida". Es evidente que esta si-  
 tuación de fondo provoca lo que se ha denominado como - -  
 "crisis de identidad" del hombre contemporáneo y que que-  
 da destacada en estos dos personajes de caracterizaciones  
 tan lábiles y casi intercambiables tal como ocurre en el  
 hombre masa, autómeta y despersonalizado, propio de nues-  
 tra época. La sensación de falta de libertad como conse-  
 cuencia del "miedo" cósmico que se experimenta al compro-  
 bar su radical totalidad (en nuestro abandono metafísico-  
 somos absolutamente libres para definir el sentido de - -  
 nuestra existencia) queda reflejada en el viaje -último-  
 que nuestros protagonistas se ven obligados a emprender -  
 hacia Inglaterra y en el que

They are forced to conclude that the only - -  
 freedom they possess is that of sailors on a - -  
 ship, free to move around on the vessel but - -  
 unable to influence the wind and current which  
 draw them inexorably onwards. Or, more bleakly,  
 it is the freedom to exist in a coffin, aware -  
 that one day the lid will be screwed down but -  
 able in the meantime to breathe, converse, - -  
 exist. (4)

El reduccionismo pesimista que aquí encontramos pare



ce evidente: Stoppard hace hincapié en el determinismo -  
 que gravita sobre unos personajes que concebidos como -  
 criaturas de un autor quedan sometidos a su dictado. La -  
 analogía existente con las situaciones reales que vive el  
 hombre medio también parece evidente: El sometimiento a -  
 las pautas impuestas por el sistema produce la sensación=  
 de una total falta de libertad y la consiguiente "determi=  
 nación" de los comportamientos humanos. La "irrealidad" -  
 del cosmos teatral de Rosencrantz y Guildenstern no es -  
 sino un pretexto para que Stoppard pueda recabar la aten=  
 ción de su auditorio hacia nuestra realidad existencial -  
 en la que abandonados a nuestra propia libertad, podemos=  
 escuchar con relativa facilidad como reclamamos la "faci=  
 lidad" que supondría la existencia de órdenes e instruc=  
 ciones "superiores". Es lo que, en definitiva, expresan -  
 nuestros "héroes" cuando llegan a la conclusión de que la  
 dirección recibida no ha sido suficiente.

Las características reseñadas nos plantean ante una=  
 obra típica del teatro del absurdo, aunque como venimos -  
 insistiendo sería terriblemente reduccionista definir a -  
 nuestro autor con esta categoría. Stoppard, con su -  
 extraordinaria capacidad mimética, ha construido en esta=  
 ocasión un ejemplo casi paradigmático de un teatro que -  
 consideramos que viene definido por las siguientes premi=  
 sas:

A deracinated world - a world in which the -  
 potential for action and communication has been  
 irrevocably eroded. The setting is timeless, -  
 the landscape an expressionistic desert -  
 reminiscent of Dalí's lapidary wilderness or -  
 the claustrophobic living room of modern, -

uncommunal living. The capacity for action is -  
 minimal and ironic. Language itself is simply -  
 an elaborate papering over of cracks, which - -  
 constantly threaten to open up beneath those -  
 who remain either blithely unaware of their - -  
 plight or numbed with despair. (5)

El reconocimiento de estas características en - -  
Rosencrantz and Guildenstern no es precisamente laborio- -  
 so. Sólo las peculiaridades del lenguaje dramático de - -  
 Stoppard, el desarrollo de la obra a partir de una situa-  
 ción concreta dada y un sentido del humor muy particular-  
 nos permiten comprobar la especificidad de esta obra como -  
 aportación-enriquecedora al Teatro del Absurdo. Lo que - -  
 Bigsby entiende como búsqueda de "a clue to the - - -  
 relativity of truth", es para nosotros una propuesta de -  
 investigación que tiene como objetivo el conocimiento de-  
 la realidad -de la existencia, añadiríamos en este caso- -  
 a partir de un desafío escénico que nos invita a desen- -  
 trañar un teatro extraordinariamente complejo y original.  
 No se trata, por lo tanto de curiosear tras las bambali- -  
 nas de las vidas de unos personajes que no tienen nada de  
 extraordinario o de heroico, sino de entender que nos en-  
 contramos ante una difícil metáfora teatral en la que - -  
 Stoppard vuelca su reflexión sobre el conflicto que surge  
 del enfrentamiento humano al hecho existencial.

Es precisamente este sentido el que refleja Ronald -  
 Hayman al afirmar que, entre todos los dramaturgos que -  
 plantearon una alternativa al estereotipado "working- --  
 class antihero" de John Osborne, Stoppard fue

the most proficient at using the theatrical - -

situation as an image of the human condition. -  
 Birth, growth and death come to seem like the -  
 fatalistic web of text that holds the actor - -  
 stuck. Brightly coloured wings can do nothing -  
 but flutter. (6)

A partir de este planteamiento, Stoppard va a cons-  
 truir una arquitectura teatral que combina la tragedia de  
 Shakespeare desarrollada en sus apariciones intermitentes  
 en el "blank verse" original y la prosa propia de una co-  
 media contemporánea. Debemos interpretar esta dualidad co-  
 mo una clara referencia a la distinción que el autor - -  
 quiere establecer entre lo puramente ficticio - Hamlet - -  
 y lo "real" - escénico que sería todo lo concerniente a -  
 la "vida propia" de Rosencrantz y Guildenstern. Por otra-  
 parte, resulta obligada la referencia a Waiting for Godot  
 de Samuel Beckett. La espera de nuestros dos personajes a  
 que sean llamados a la "escena" de sus poderosos señores,  
 con su extraña mezcla de actividad y pasividad, nos re- -  
 cuerda a la de la famosa pareja beckettiana:

Like Vladimir and Stragon, Rosencrantz and - -  
 Guildenstern are not free simply to go away. -  
 Both pairs are on stage for almost the same - -  
 duration of the action. Vladimir and Estragon -  
 are waiting for Godot; Rosencrantz and - -  
 Guildenstern have been under orders since a - -  
 royal messenger woke them by banging on their -  
 shutter. (7)

El experimentar la existencia como mero "paso del -  
 tiempo" desde un marasmo personal carente de sentido y -  
 con el que se debe interpretar la realidad que nos es da-  
 da conocer, parece ser el signo terrible del hombre con-

temporáneo; la existencia como espera indefinida de algo que se prolonga pero que no dura -"vita brevis"- queda expresada en la corta peripecia de estos dos personajes rescatados momentáneamente de su anonimato para luego ser sumidos de nuevo en la oscuridad, esta vez, ya definitiva y permanente. La muerte ocupa un lugar prominente en la temática de Rosencrantz and Guildenstern hasta el punto de resultar casi obsesiva en el tercer acto. El siniestro horizonte vital supone la posibilidad de plantearse no sólo la evidencia de la naturaleza finita de lo humano, sino también la carencia radical de libertad ya que estamos condenados a morir, es decir, no somos libres de "no morir", lo cual configura globalmente el ser de los humanos. En este sentido, Stoppard quiere universalizar los contenidos de su obra rescatándola de las coordenadas de tiempo y lugar de manera que su reflexión pueda generalizarse más allá de una época y una situación determinadas. Al aprovechar el marco isabelino su finalidad es bien distinta a la de sencillamente "materializar" su problemática. El Hamlet se convierte en una especie de cosmos limitativo de la libertad de acción de nuestros personajes, no hay que olvidar que desde el mismo inicio de la obra sabemos que "Rosencrantz and Guildenstern are dead", al igual que sabemos que todo nacimiento acabará en la muerte. Como muy certeramente señala Hayman, la espontaneidad de Stoppard quedaba autosacrificada

by the impossibility of making Rosencrantz and Guildenstern do anything that could not be contained within the framework of Shakespeare's plot . . . . Everyone's life, like a tragedy

written by God, moves relentlessly towards - -  
 death and it is disconcerting to believe that -  
 it does not matter what we do with our - --  
 circumscribed freedom of choice. (8)

La insistencia de Stoppard al subrayar constantemente la analogía existente entre el escenario y el "teatro de la vida", la creación literaria y la existencia humana y el problema de la libertad, resulta reveladora de los profundos contenidos de una obra que puede parecer, en advertencia del mismo Hayman, "a gigantic joke which can breed and accomodate many smaller ones", pero que, analizada en profundidad, constituye una de las piezas fundamentales del teatro inglés contemporáneo en cuanto en ella se desliza un análisis sutil, aunque sin concesiones, de nuestra época y los valores en ella imperantes. La comparación indirecta que se establece entre el mundo renacentista y el apogeo humanista que supuso y la degradación generalizada del nuestro, resulta claramente desfavorable para una situación que "produce" unos tipos como Vladimir-Rosencrantz o Estragon-Guildenstern:

The movement between Shakespeare and Stoppard -  
 not only raises questions of time and space, it  
 also effectively creates a confrontation - -  
 between Elizabethan English and the English of  
 today. The transitions into the modern - --  
 vernacular make the twentieth century look - -  
lame, inarticulate and rather stupid in - --  
comparison with the Renaissance. (9)

El agudo contraste de lenguajes ya señalado con anterioridad no puede ser sino un síntoma del profundo cambio que se ha producido entre los sistemas de valores corres-

pondientes, entre el humanismo renacentista y el automa-  
 tismo masificador, alienante y supresor de la personali-  
 dad individual; entre el hombre para la vida y el hombre-  
 "ser para la muerte" tal como resumía Heidegger la condi-  
 ción humana actual. La presencia cotidiana de la muerte -  
 en nuestro mundo en una escala no conocida hasta ahora, -  
 ha desarrollado una mayor consciencia respecto a la fini-  
 tud humana que, al mismo tiempo, se ha convertido en el -  
 punto de partida para llegar a aceptar la realidad de - -  
 nuestra condición una vez que se le ha desprovisto de las  
 "cadenas de la ilusión" que la habían venido "embellecien-  
 do" históricamente. Este es, precisamente, el propósito -  
 de la propuesta investigadora de Stoppard que, como vere-  
 mos, incluirá el enfrentamiento de sus criaturas a su - -  
 desaparición total y definitiva con su entrada final en -  
 una oscuridad absoluta y aniquiladora. Se trata de profun-  
 dizar en la realidad de una condición que viene definida-  
 por el hecho de que como sabemos:

Humanity in our time has become problematic or=  
 unfindable. Philosophers since Nietzsche and -  
 dramatists since Ibsen have stripped us of mask  
 after mask. God is dead; the soul is an - -  
 outdated fiction. Physicists, chemists, and - -  
 biologists investigate fields of energy that -  
 nothing directs. Psychologists and sociologists  
 analyse roles that no one performs. Inside, - -  
 "where nothing shows", we suspect that our - -  
 subjectivity is a mechanical result of unknown=  
 causes, and that language is a self-elaborating  
 process without reference. (10)

La caracterización que hace Whitaker de las grandes-  
 corrientes de pensamiento contemporáneo nos parece muy -  
 adecuada para entender el hecho de que quedamos abocados-

a admitir, tal como hemos señalado anteriormente, que - -  
 "the only available truth seems a currency of death". Si=  
 aceptamos que Rosencrantz and Guildenstern es consiguien=  
 temente una obra de profundos contenidos filosóficos - -  
 -"existencialistas" a pesar de las protestas de nuestro =  
 autor (11)- podemos emprender el proceso de investigación  
 de la realidad existencial que creemos encontrar en la -  
 que consideramos la obra más importante de Tom Stoppard,=  
 ya que nos proporciona

not just a "blinding metaphor about the - -  
 absurdity of life" but an active demonstration=  
 of the dialectical power inherent in theatrical  
 plays, as it variously explores the illusion of  
 absence. (12)

La conclusión de la obra nos confirma claramente es=  
 te sentido. Un Guildenstern cansado, roto y dispuesto a -  
 aceptar el hecho definitivo de su muerte dirá antes de -  
 adentrarse en la simbólica oscuridad total: "Death is not  
 anything... death is not. ...It's the absence of presence,  
 nothing more...". La complejidad de la dialéctica - -  
 stoppardiana nos lleva, curiosamente, a entender la res==  
 puesta "positiva" que existe en una formulación tan apa==  
 rentemente negativa. El presupuesto socrático de que no -  
 debemos temer a la muerte ya que no sabemos lo que es, -  
 queda contestado por la afirmación rotunda de que es - -  
 "nada", de que es -y aquí volvemos a admirar las múlti- =  
 ples capacidades de reflexión y sugerencia de Stoppard- -  
 "the endless time of never coming back... a gap you can't  
 see, and when the wind blows through it, it makes no - -

sound..." (13). La inexpresabilidad de la "nada" en sí misma queda así superada con un bello juego de metáforas en las que podemos apreciar una vez más el delicado equilibrio estilístico que puede alcanzar el lenguaje literario de Tom Stoppard.

Podemos completar la referencia a la conclusión de la obra mediante una consideración de la situación inicial que comienza una estructura circular que se cierra con la entrada en esa "nada-muerte" ya señalada. Al empezar el acto primero vemos a nuestros dos personajes, cuyas voces hemos estado escuchando -significativamente- en una oscuridad total, mientras matan su tiempo-ocio lanzando una moneda al aire con el resultado insólito de caer ochenta y cinco veces sucesivas en la misma posición de cara. Nos parece evidente que esta mezcla extraordinaria de rutina y excepcionalidad es una imagen de la existencia con su acontecer cotidiano rutinizado y su esporádica interrupción por el cruce inesperado de otras líneas del "destino". El hecho humano de responder con la especulación intelectual como intento de comprender e interpretar lo que nos resulta sorprendente para calmar la ansiedad resultante, queda expresado nitidamente por Guildenstern: "The scientific approach to the examination of phenomena is a defence against the pure emotion of fear" (p. 12). Sus palabras intentan ser la recapitulación de toda una serie de hipótesis especulativas con las que ha intentado explicarse la prodigiosa serie de casualidades que ha presenciado: Voluntarismo derivado de una pura esencia ajena a los condicionamientos de la reali-



dad, repetición de una misma experiencia en ausencia de -  
la coordinada tiempo; intervención divina y anulación de -  
la sorpresa ante el acontecer individualizado de los fenó -  
menos.

Esta práctica especulativa va a estar siempre presen -  
te, acompañando obsesivamente a nuestros personajes; el -  
mero hecho de recordar el comienzo de su jornada plantea -  
una clara sugerencia simbólica: Reclamados por un extraño  
que les transmite una urgente exigencia real para que se -  
presenten en Elsinore, son inmediatamente después abando -  
nados a su propia libertad con lo que surgen las primeras  
protestas causadas por el vacío que experimentan al cons -  
tatar su ausencia de orientación y sentido. "We have not -  
been... picked out... simply to be abandoned... set loose  
to find our own way... We are entitled to some - -  
direction... I would have thought" (p. 14). Consideramos -  
que se puede calificar esta respuesta, como propia de - -  
nuestro tiempo a la hora de responder (de hacerse "respon -  
sable") ante el compromiso necesario que significa el asu -  
mir consecuentemente la existencia en libertad una vez -  
que se han disuelto las viejas estructuras sociales que -  
prefiguraban muy férreamente las posibilidades del exis -  
tir de los individuos. La situación actual en la que toda -  
vía perviven restos de esa concepción del mundo con una -  
paulatina generalización de unas formas totales de liber -  
tad, queda muy inteligentemente retratada en la angustia -  
da expresión de Guildenstern. Una vez que han sido abando -  
nados a la imperiosa necesidad de convertirse en dueños -  
de su propio destino, la sensación de indefensión e inse -

guridad aumenta y la vida sólo se experimenta como un paso del tiempo carente de sentido y finalidad. Nuestros dos personajes encerrados consigo mismos, sólo saben esperar a ser llamados, a ser "dirigidos", mientras intentan liberarse de la sensación de angustia mediante "pasatiempos" y debates superfluos. La aparición de una "troupe" de cómicos da lugar a que se exprese muy claramente la analogía entre vida real y teatro por medio de una serie de explicaciones sobre su arte a cargo del actor principal, "The player", que incluye un "We do on stage the things that are supposed to happen off", "cosas" que anteriormente habían sido enunciadas como:

Deaths and disclosures, universal and particular, denouements both unexpected and inexorable, transvestite melodrama on all levels including the suggestive. We transport you into a world of intrigue and illusion... (p. 16)

Es de destacar el escepticismo cognoscitivo que implica la frase subrayada. "Se supone" lo que puede suceder fuera del escenario; la experiencia de la realidad, tal como concluye Guildenstern al relatar el encuentro de cuatro viajeros con un unicornio, llega a hacerse tan tenue ("thin") como la propia realidad y el resultado "the name we give to the common experience" (p. 15) puede ser tan sorprendente como el que un unicornio "real" se interprete como "a horse with an arrow in its forehead! It must have been mistaken for a deer" (p. 15). Si el teatro nos transporta a un "mundo de ilusión" el mundo real se presenta como inaccesible al conocimiento.

Es más, las representaciones "en realismo" -se nos anun-  
 cia- requieren "special terms", las identidades persona-  
 les se confunden -Rosencrantz se presenta como - --  
 Guildenstern ante los actores- y la certidumbre que se te-  
 nía cuando "there were answers for everything" da paso a=  
 una inseguridad universal que afecta incluso a la propia=  
 personalidad de los individuos. La inexistencia de unas -  
 claras "señas de identidad" en el mundo "contemporáneo" -  
 es constatada por nuestros dos personajes:

ROS.: There were answers everywhere you looked.  
 There was no question about it - people knew  
 who I was and if they didn't they asked and-  
 I told them.

GUIL.: All your life you live so close to - -  
 truth, it becomes a permanent blur in the -  
 corner of your eye, and when something - -  
 nudges it into outline it is like being - -  
 ambushed by a grotesque. (p. 28)

La aproximación a la "verdad" parece no garantizar -  
 su consecución y de ello parece derivarse la situación de  
 unos individuos que se debaten en un mar de confusión y -  
 de dudas. Las respuestas del pasado han dado lugar a la -  
 falta actual de seguridades que acallen el vacío existen-  
 cial que se experimenta al no poder comprender si los - -  
 derroteros que va adoptando la existencia responden a la=  
 casualidad ("chance") o al destino ("fate"), por encon- -  
 trarse continuamente enfrentados a situaciones en las que  
 "at least we are presented with alternatives... but not -  
 choice" lo cual supone una forma sutil de negación de la=  
 libertad humana, ya que la única certeza que se posee, -  
 una vez constatada nuestra condición de "máscaras" que ca

recen de sentido de la orientación, es que "the only - -  
beginning is birth and the only end is death". Consecuen-  
temente no resulta extraño que se produzca una recesión a  
nivel psicológico y se añore la seguridad perdida de la -  
infancia:

To be taken in hand and led, like being a child  
again, even without the innocence, a child - -  
it's like being given a prize, an extra slice -  
of childhood when you least expect it, as a - -  
prize for being good, or compensation for never  
having had one... (p. 29. Subrayado nuestro)

La inseguridad que sienten nuestros personajes es el  
fruto del abandono psicológico que experimentan y que les  
hace enfrentarse constantemente al hecho de tener que to-  
mar decisiones propias y ejercer el don de la libertad -  
del que están dotados. La protesta constante y el lamento  
por la certidumbre perdida aparecen en clave de "miedo a=  
la libertad": "We have been left so much to our own - -  
devices - after a while one welcomes the uncertainty of -  
being left to other people's" (p. 47). El abandono de la=  
responsabilidad y la invocación a un "magical helper" re-  
sultan características en este sentido. Guildenstern no -  
sólo reconoce que "we don't know what to do with - --  
ourselves" sino que añade que tampoco saben "how to act"=  
para concluir su incapacidad de distinguir si las órdenes  
que reciben son verdaderas: "We only know what we are - -  
told, and that's little enough. And for all we know it -  
isn't even true" (p. 48). Sin embargo, esta actitud no -  
queda sin contestación, sin "espejo" que refleje otra - -  
imagen de la misma realidad para que esta pueda contem- -

plarse desde otra óptica distinta. En este caso va a ser el "teatro dentro de su teatro", el "actor", el que va a proporcionar la réplica oportuna. La desorientación permanente de la que se quejan nuestros personajes y que les sume en un relativismo absoluto -físico pero simbólicamente existencial- (14) es contestada positivamente con una referencia a lo que es, en definitiva, la condición humana universal:

Uncertainty is the normal state. You're nobody-special. ...Relax. Respond. That's what people do. You can't go through life questioning your situation at every turn. For all anyone knows, nothing is. Everything must be taken on trust; truth is only that which is taken to be true. - It's the currency of living. ...One acts on - - assumptions. (pp. 47-48)

Stoppard nunca nos deja con una sola visión de la realidad tratada; toda "tesis" la acompaña de una "antítesis" para que el espectador pueda realizar su "síntesis" propia sin que él, como dramaturgo, opte por nada de lo presentado. La intervención del actor es en este sentido puramente expositiva y no persigue ningún cambio de opinión. Rosencrantz y Guildenstern seguirán encerrados en sus elucubraciones a pesar de la alternativa que se ha abierto ante ellos. En su impotencia vital, la queja se hace permanente - "We count for nothing. ...We have no control. None at all..." - la muerte llega a ser obsesiva y sus diletantes conversaciones se convierten en monótonas. Si no hay nada que hacer -el famoso "there is nothing to be done" beckettiano- sólo se puede esperar a que llegue la muerte, con lo que uno se convierte, simple

mente, en alguien que no ha muerto "todavía". "Do you -  
 ever think of yourself as actually dead, lying in a box -  
 with a lid on it?" le pregunta Rosencrantz a su compañero  
 para después emprender una serie de disquisiciones, no -  
 precisamente absurdas, en las que la única conclusión a -  
 la que se puede llegar, parece ser la deprimente y depri-  
 mida conclusión de que "Life in a box is better than no -  
 life at all", para por último añadir que "Eternity is a -  
 terrible thought" (p. 51). El existencialismo pesimista -  
 expresado llega a transformarse a partir de aquí en un -  
 nihilismo total que reflejan las palabras con las que -  
 Guildenstern contesta y resume la larga perorata de -  
 Rosencrantz: "Death followed by eternity... the worst of  
both worlds. It is a terrible thought". (p. 52. Subrayado  
 nuestro) El "ser para la muerte" que somos intuye esa -  
 "mortalidad" como dirección única y definitiva en la que -  
 nos movemos a lo largo de todo nuestro proceso existen- -  
 cial. La única dificultad para Rosencrantz consistiría en  
 determinar el momento en que nos hacemos conscientes de -  
 esa "realidad" que sólo podemos conocer como "pensamien- -  
 to", es decir, como reflexión sobre la muerte de los -  
 otros:

Whatever became of the moment when one first -  
 knew about death? There must have been one, a -  
 moment in childhood when it first occurred to -  
 you that you don't go forever. It must have - -  
 been shattering - stamped into one's memory. -  
 And yet I can't remember it. ...We must be born  
 with an intuition of mortality. Before we know  
 the words for it, before we know that there are  
 words, out we come, bloodied and squalling with  
 the knowledge that for all the compasses in the  
 world, there is only one direction, and time is  
 its only measure. (p. 51)

Una vez que se aceptan estas pautas como forma de comprensión de la vida, se produce un resultado trágico que es el que reflejan las "tragedias" teatrales. Tal como afirma el actor principal del grupo que representará The Murder of Gonzago para Hamlet al explicar su arte: "We're tragedians. ...We follow directions - there is no choice involved. The bad end unhappily, the good - -- unluckily. That is what tragedy means" (p. 58. Subrayado nuestro). La realidad y su "reflejo" teatral se complementan irónicamente en el juego dialéctico que plantea Stoppard. Si se aceptan las premisas deterministas, si "seguimos" direcciones preestablecidas del "autor" nuestra libertad se resiente y llega a desaparecer. No obstante, Stoppard parece muy interesado en que no se produzca una identificación excesivamente fácil y simplificadora del escenario con el "teatro de la vida". En la confusión que se puede generar al representar la vida "real" de unos personajes teatrales que se enfrentan a otros personajes "teatrales" que hablan del teatro en el teatro, nuestro autor insiste en hacerles polemizar sobre las diferencias que existen entre la realidad y su representación escenificada. Las consideraciones que el actor principal ofrece sobre la muerte son desechadas tajantemente por un Guildenstern que oscila entre el sarcasmo y el miedo:

Actors! The mechanics of cheap melodrama! That isn't death! You scream and choke and sink to your knees, but it doesn't bring death home to anyone is doesn't catch them unaware and start the whisper in their skulls that says - "One =

day you are going to die" You die so many - -  
times; how can you expect them to believe in - -  
your death? (p. 61)

No es ajena a esta intención el hecho de que para -  
subrayar aún más esta diferencia el actor pase a relatar -  
la anécdota de lo poco convincente que resultó la muerte -  
real de uno de sus actores al ser ejecutado sobre el esce -  
nario por el delito de haber robado una oveja y para lo -  
cual había conseguido el permiso pertinente: "He did - -  
nothing but cry all the time - right out of character - -  
just stood there and cried... Never again" (ibid.). De -  
hecho, esta polémica se mantiene hasta el final de la - -  
obra y viene a definir, en nuestra opinión, su temática -  
central. Stoppard parece querer delimitar de una forma -  
muy precisa el conocimiento de lo que es la realidad de -  
la muerte y expresar sus reflexiones al respecto. No tra -  
ta tanto de insistir en la inevitabilidad de un desenlace  
conocido, como de llegar a expresar su convicción de que -  
el camino del existir humano conduce a una nada absoluta -  
pero asimilable, aceptable desde una adecuada comprensión  
de lo humano. Si en el teatro la mayoría de las obras - -  
acaban en muerte - "most things end in death" - tal como  
recuerda el Actor, en la realidad "todo" acaba en muertes  
reales no escenificadas. Guildenstern ofrece el oportuno -  
contrapunto subrayando con su ira la ferocidad de lo que -  
puede significar la muerte real:

I'm talking about death - and you've never - -  
experienced THAT. And you cannot ACT it. You - -  
die a thousand casual deaths - with none of - -



that intensity which squeezes out life... and -  
 no blood runs cold anywhere. Because even as -  
 you die you know that you will come back in a -  
 different hat. But no one gets up after DEATH -  
there is no applause - there is only silence -  
and some second-hand clothes, and that's -  
- DEATH - (p. 89. Subrayado nuestro)

Su airada intervención concluye con el apuñalamiento del Actor al que previamente le había arrebatado su puñal. Sin embargo, y tras presenciar el sangriento episodio - - con sus correspondientes ojos desorbitados y caída en redondo, mientras Guildenstern parece excusarse por la atrocidad de lo cometido ("If we have a destiny, so had he - - and if this is ours, then that was his")- comprobamos como Stoppard nos había tendido otra de sus "emboscadas" teatrales al observar como el "asesinado" se reincorpora mientras recibe los aplausos de sus compañeros que han sido los únicos capaces de captar el grado de "realidad" - (o mejor dicho de irrealidad) de su muerte.

La habilidad que nos muestra Stoppard con su juego dramático de niveles de realidad se convierte en un instrumento precioso para desencadenar nuestra capacidad de reflexión sobre lo que "realmente" estamos contemplando. Evidentemente se produce una referencia que nos remite a inquirirnos por su significado y por el grado en que nuestras concepciones se ajustan a la realidad. En el caso que nos ocupa, creemos que resulta extraordinariamente importante el hecho de que Rosencrantz y Guildenstern sepan que la carta de la que son portadores y que ha sido oportunamente cambiada por Hamlet, determine que "on the knowing of this contents, without delay of any kind, - -

should those bearers, Rosencrantz and Guildenstern, put -  
 to sudden death". El dilema que se les plantea como conde-  
 nados a muerte que son, consiste en aceptarla o no. Las -  
 palabras que anteriormente habían pronunciado al conocer=  
 el contenido original de la misiva y que implicaba la --  
 muerte de Hamlet, parecen volverse contra ellos. Su cobar-  
 día que les hizo saberse traidores del que era su amigo -  
 "Assume, if you like, that they're going to kill him. - -  
 Well, he is a man, he is mortal, death comes to us all, -  
 etc." (p. 79) - y que les hizo aceptar pasivamente el - -  
 proyectado crimen bajo un pretendido fatalismo - "We are=  
 little men, we don't know the ins and outs of the matter,  
 there are wheels within wheels, etc., it would be - -  
presumptuous of us to interfere with the designs of fate=  
 or even of kings" (p. 80. Subrayado nuestro) - les conde-  
 na, si quieren salvaguardar un mínimo de coherencia inter-  
 na, a aceptar el "veredicto" y las razones que habían em-  
 pleado para su señor. De esta forma irónica han ido estre-  
 chando el cauce de su destino. Cada vez que claudicaron -  
 en sus decisiones, restringían, por decirlo así, sus posi-  
 bilidades de contestar que no y al final del proceso pare-  
 cen ser perfectamente conscientes de ello. De hecho, las=  
 últimas palabras que pronuncia Guildenstern en el momento  
 de desaparecer en la simbólica oscuridad de su muerte, se  
 refieren precisamente a lo que podría haber sido como al-  
 ternativa ya irrealizable de enmienda futura. Sus yerros=  
 anteriores, toda su existencia previa, desembocan ya irre-  
 vocablemente en el último momento donde todo cobra senti-  
 do; y en el que se funden todas sus vidas instantáneamen-

te desde que "fueron llamados para cumplir cierta misión":

Our names shouted in a certain dawn (el nacimiento)... a message (toda una vida por delante)... a summons (el "destino")... There must have been a momento, at the beginning, where we could have said - no. But somehow we missed it. ...Well, we'll know better next time. Now you - see me, now you -- (p. 91. Subrayado nuestro)

La llegada a un final anunciado -sabemos desde el título de la obra que Rosencrantz y Guildenstern han muerto- permite a Stoppard cerrar la investigación emprendida sobre una realidad, la muerte, a la que llega a definir - muy exactamente tal como ya hemos anticipado: "Dying is not romantic, and death is not a game which will soon be over... Death is not anything... death is not... It's the absence of presence, nothing more... the endless time of never coming back..." (p. 90. Subrayado nuestro) Creemos que no se puede realizar una síntesis definitiva más perfecta que ese "la muerte es no", un "no" anulador de existencia y que nuestros personajes acaban por aceptar finalmente desde la comprensión de sus inoperancias existenciales ya que resulta inútil rebelarse contra lo que ya está universalmente decretado. Con ello Stoppard parece retomar a la "humanidad" allá donde Beckett la había dejado. Si Vladimir y Estragon después de su absurda espera no sólo no saben adonde ir, sino que no son ni siquiera capaces de moverse a pesar de sus deseos de irse, Rosencrantz y Guildenstern si encontrarán la salida de su desorientación y de su paralizado movimiento que en algún momento comparan al del viajero en una nave:

Where we went wrong was getting on a boat. We -  
 can move, of course, change direction, rattle -  
 about, but our movement is contained within a -  
 larger one that carries us along as inexorably -  
 as the wind and current... (p. 89. Subrayado -  
 nuestro)

La anécdota de Gogo y Didi, incapaces de acabar su -  
 existencia mientras sigan vivos, resulta complementada -  
 por la de Rosencrantz y Guildenstern que morirán porque -  
 "ya están muertos" al ocuparse Stoppard de una fase que -  
 podríamos calificar de terminal y que sabemos también "co -  
 nocerán" todos los personajes, beckettianos o no, del - -  
 "teatro del mundo". Los personajes de Stoppard, siempre -  
 lúcidos en su gratuidad existencial, capaces de compren -  
 der las circunstancias vitales de un Hamlet, tal como - -  
 acertadamente expresa Rosencrantz:

To sum up: your father, whom you love, dies, -  
 you are his heir, you come back to find that -  
 hardly was the corpse cold before his young - -  
 brother popped on to his throne and into his -  
 sheets, therefore offending both legal and - -  
 natural practice. (p. 36)

o de emitir un "actualizado" diagnóstico psicológico so - -  
 bre el célebre personaje shakespiriano que supone otro -  
 asombroso ejercicio de síntesis interpretativa -

ROS.: A compulsion towards philosophical - -  
 introspection is his chief characteristic, =  
 ...Very often, it does not mean anything at -  
 all. Which may or may not be a kind of - -  
 madness.

GUIL.: It really boils down to symptoms. - -  
 Pregnant replies, mystic allusions, mistaken  
 identities, arguing his father is his mother,  
 that sort of thing; intimations of suicide, =  
 forgoing of exercise, loss of mirth, hints -

of claustrophobia not to say delusions of -  
 imprisonment; invocations of camels, - -  
 chameleons, capons, whales, weasels, hawks, -  
 handsaws - riddles, quibbles and evasions; -  
 amnesia, paranoia, myopia; day-dreaming, - -  
 hallucinations; stabbing his elders, abusing  
 his parents, insulting his lover, and - -  
 appearing hatless in public - knock-kneed, -  
 droop-stockinged and sighing like a love- -  
 sick schoolboy, which at his age is coming -  
 on a bit strong. (pp. 84-85)

- se presentan en esa clave "realista" que precisa condi-  
 ciones "especiales" pero que se demuestra imprescindible  
 para poder llegar a comprender una realidad que se expre-  
 sa en unos términos tan complejos como los anteriormente-  
 citados y que, al final, pueden resultar todavía insufi-  
 cientes para entenderla o, para expresarlo en otros térmi-  
 nos, "conocerla". El "we'll know better next time" es una  
 referencia evidente al conocimiento producido por las ex-  
 periencias acumuladas. La imposibilidad de repetirlas nos  
 remite a la vía del conocimiento indirecto como único mo-  
 do de completar nuestra investigación sobre la realidad y  
 que, en esta obra, es el resultado del contraste entre -  
 dos "mundos", el de los poderosos y el de las "sin nom- -  
 bre" que se complementan paródicamente, para así propor-  
 cionar una visión potencialmente más completa e iluminado  
 ra de lo que pretendemos conocer.

Podemos afirmar que esta interpretación es igualmen-  
 te compartida por Joan F. Dean en su conocido estudio de-  
 Stoppard. Su visión de estos dos personajes se realiza -  
 desde la óptica de que "They can even be seen as mid- --  
 twentieth-century analogues for the tragic character that  
 Hamlet presented to the early seventeenth century" (15), =

lo cual viene a significar que la obra puede considerarse como una profundización en la temática de la tragedia - - shakespiriana, muy particularmente en lo que se refiere a la definición de la muerte o, incluso, el deseo incons- - ciente de alcanzarla en determinados casos. "Ros and Guil also speculate about death's nature", señala la profesora americana para posteriormente señalar que su especulación oscila, como hemos podido comprobar, entre un - - "freewheeling adventurousness" y un "somber - - philosophising". La relación paródica complementaria que hemos apuntado es igualmente sugerida en las consideraciones que hace J. Dean acerca de la "irrealidad de la representación de The Murder of Gonzago por parte de los cómicos que acuden a Elsinore:

Early in the play, the Player, in speaking to -  
 Ros, indicates the relationship between action=  
on the stage and in the real life... Indeed, -  
 even the dumb show the tragedians perform - -  
 before the court at Elsinore parallels the - -  
 action of Stoppard's play, albeit with a - -  
 curious twist: Whereas their performance is - -  
 action without speech, that of Ros and Guil is -  
 speech without action. (16)

La concepción, o mejor dicho, la forma de concebir -  
 la realidad se demuestra como central en este juego de -  
 "mundos teatrales" creado por Tom Stoppard. La contraposición de dos "realidades" tan distintas y distantes como -  
 la escénica del siglo XVII y la del mundo contemporáneo,= le sirve para destacar e investigar en uno de los hechos humanos "imperecederos": La muerte como colofón a una - -  
 existencia que en ella encontrará o no su sentido. Como -

indica Pilar Hidalgo, la obra constituye "una gran experiencia teatral" en la que "el 'el teatro dentro del teatro' está llevado al límite, actores que representan una obra contemplan a otros actores que representan una obra ante actores que representan otra obra" (17). De esta manera, destaca la ya señalada arquitectura dramática tan complicada que construye Stoppard al combinar su propia obra con el Hamlet y The Murder of Gonzago que en ella se incluye y cuyo resultado final consiste en plantear un laberinto de realidades que cada espectador debe recorrer hasta llegar a sus propias conclusiones sobre lo presenciado y su grado de realidad. Así, como muy oportunamente dice Jim Hunter, "we are free to see parallels with our own lives if we wish", siempre que tengamos la suficiente capacidad como para distinguir, por ejemplo, si la realidad de Rosencrantz y Guildenstern es la de ser "actores" o "personajes", cuestión que en la cita anteriormente reseñada no parece estar suficientemente resuelta. Evidentemente los actores siempre se convierten en personajes, incluso si se trata de un "personaje-actor". El problema reside, precisamente, en que se consiga crear personajes "reales" con una vida propia y que se independicen de los actores que los representen. En este sentido, creemos que Stoppard logra ampliamente este objetivo. Rosencrantz y Guildenstern no son "actores" que están esperando su entrada en una representación -por especial que sea- del Hamlet, sino que son auténticos personajes que poseen una vida propia más allá del hecho escénico. Son criaturas "reales" y a Stoppard le corresponde el extraordinario mé-

rito de ser su "creador".

Hunter entiende muy correctamente este juego y graduación de realidades que se hacen tan intrincados, tanto en Stoppard como en Shakespeare, a la hora de volcar su dramaturgia sobre la vida real:

One answer Shakespeare and Stoppard can see is that art is real - is one of the ways of living 'real life' most fully... As 'real' people, - - ourselves capable of adultery and jealousy if - - not usually of incest and murder, we watch - - actors acting people (Hamlet, Horatio) watching actors acting people (Claudius, - - Gertrude) watching actors acting actors (The Players) acting people (Play King and Queen, Lucianus) travestyng people who are watching (Claudius, Gertrude, Hamlet). (18)

La concepción del arte como algo iluminador que permite "vivir la vida real" más plenamente, concuerda perfectamente con esa función investigadora de la naturaleza de la realidad que apreciamos en el teatro de Tom Stoppard y que consideramos como central. El conocimiento de la realidad al que nos conduce y el efecto subsiguiente de despojarla de ficticias ilusiones sería, evidentemente, una manera de poder vivir "most fully". El problema, como igualmente señala Hunter, consiste en orientarse por ese vericuesto o laberinto dramático que tan complejamente traza nuestro autor y que tan acertadamente ha sido desglosado en la cita precedente.

Lo intrincado de estos caminos incluye lo que García Tortosa ha denominado como "artificiosidad estilística" - que tiene como función "resaltar la pobreza y opacidad - del inglés de hoy por medio del contraste descarnado en-



tre el verso isabelino y el habla incoherente e imprecisa del hombre de la calle del siglo veinte" (19), cuestión - con la que estamos totalmente de acuerdo como se ha podido apreciar, para luego añadir que "la prosa balbuciente de Rosencrantz y Guildenstern nos descubre la vida zig-zagueante y sin sentido de estos personajes". Queremos - destacar aquí como las ideas básicas que se establecen - son las de "resaltar" y "descubrir" como resultado final de los planteamientos dramáticos de Stoppard que nos permiten "conocer" aspectos de la realidad que originalmente se encontraban ocultos. El posible reconocimiento de nuestras realidades en estas vidas que nos permite descubrir el teatro de Stoppard sería, como apuntaba Hunter, el resultado final de la investigación implícitamente propuesta en sus obras y, como no, en Rosencrantz and Guildenstern Are Dead, "a long play in which virtually nothing happens" según nos define John Russell Taylor subrayando precisamente el hecho de que también en la mayoría de las vidas "nothing happens" o, dicho de otra forma, no ocurre nada importante. En este sentido podemos apreciar una interesante unanimidad por parte de la mayoría de los estudiosos de la obra de Stoppard. El prestigioso autor de Anger and After también encuentra un proceso de investigación en esta obra. Después de destacar el carácter secundario y subordinado de los personajes elegidos y, por lo tanto, carentes a priori de todo interés, pasa a plantearse las siguientes cuestiones: a las que inmediatamente contesta: de la manera siguiente:

But what are their private lives like? Do they have any? Stoppard thinks not. They live, - - suspended in existential doubt, on the fringes of life. They never know what's happening, who is who and what is what ... In the end they go - so far as to make a choice, or at least - - acquiesce in the choice of another, but it is - only death that they choose, a death which will at last define and give shape to their - -- pointless, shapeless lives. (20)

Como se puede comprobar el proceso consigue definir lo que era un marasmo vital sin forma ni sentido; - - Stoppard consigue el milagro de elevar el grado de conciencia de su auditorio conduciéndonos "from the known to the unknown" (21). Nuestro autor posee la capacidad de - realizar propuestas intelectuales y filosóficas de las - que, posiblemente, no se lleguen a dar cuenta un número - elevado de sus espectadores. Este problema señalado por - Kerensky - "Indeed, many people in the audience are quite unaware of the philosophical problems or only become - - aware on seeing the play a second or third time" (22) - = no significa que la comprensión global de la obra no se - haga desde unos enfoques análogos a los que venimos exponiendo y que incluyen esa inquisición filosófica, es decir, investigadora sobre la naturaleza de la identidad humana, de la muerte y de la trascendencia metafísica como misteriosa alternativa que no nos es dada conocer de manera inmediata ni segura:

So the plight of Rosencrantz and Guildenstern - is related to the universal human plight, and - to some metaphysical puzzles. ... This in turn - gives Guildenstern the opportunity to speculate about the nature of death, ... when Rosencrantz and Guildenstern realize that they are to die, =

this provides the excuse for final speculation about their importance and identity. (23)

Podemos afirmar que Rosencrantz and Guildenstern Are Dead es una continua investigación no sólo de la obra en su conjunto sino de los propios personajes que por sí mismos descubren "realidades" que contradicen sus hipótesis previas. Hamlet, una vez que han investigado su "locura", será definido como "stark raving sane" lo cual pone en evidencia que su especulación continua les permite llegar a sólidas conclusiones. Precisamente por encontrarse en una incierta indefinición, podemos contemplar como la obra se convierte en "their attempt to acquire some grasp, if only an intellectual one, of a world they find confusing and alarming" (24). Esta formulación de Nightingale vuelve a coincidir con la interpretación hasta ahora expresada en cuanto a lo que tiene de intento de conocimiento de una realidad que, por hostil, sólo permite su comprensión impotente ya que su transformación aparece como improbable ya que no, como definitivamente imposible.

No resulta inútil recordar en estos momentos que Stoppard que se declara sorprendido cuando los críticos encuentran ciertos "contrabandos intelectuales" que él no ha colocado en su equipaje dramático, tampoco ha dudado en afirmar que respeta la validez de toda interpretación de sus obras ya que uno de sus lemas es el de: "No symbolism admitted and none denied", lo cual, por otra parte, tampoco es una concesión extraordinaria que no nos conduzca a otra decisión que no sea el ejercicio libre de

nuestra capacidad y posibilidades críticas. Si parece estar claro, como nos indica muy acertadamente Benedict - - Nightingale, que en esta obra Stoppard logra, mediante - - una sutil provocación, que lleguemos a especular "in - - general terms about the subjects that preoccupy him: -- perception, truth, free will, design, the moral character of the universe" (25). Destacamos los dos primeros temas porque en ellos encontramos el núcleo esencial de nuestra aproximación a su teatro. La "percepción" de la realidad y su posible "verdad" siempre subyace en sus obras y, como no, también en Rosencrantz and Guildenstern Are Dead. Si a esto añadimos su capacidad metafórica, podemos concluir que, en efecto, esa impresión angustiosa que padecen los dos personajes shakespirianos en la obra de - - Stoppard de verse sin capacidad de elección, con su libre albedrío negado y en la que sus decisiones parecen haber sido predeterminadas por agentes poderosos y desconocidos, no es sino la representación simbólica de la condición humana actual. El hecho de que nos haya sido dado el contemplar la actitud sumisa que millones de personas - - adoptaron ante la muerte puede ayudarnos a comprender la aceptación de su cruel e innmerecido destino por parte de Rosencrantz y Guildenstern que vendrían así a convertirse en símbolo de la dignidad humana, oprimida y masacrada, - precisamente por ser inocente:

They know from the substitute letter that they will be killed, and they accept their doom with the passivity that has characterized them - - throughout. They have done nothing wrong, they don't understand why they must die, but - -

resistance, they feel, can make no difference: =  
"Our movement is contained within a larger one =  
that carries us along as inexorably as the wind  
or the currents". Perhaps it is only the blind,  
mechanical drift of a meaningless universe. (26)

La concepción de un universo absurdo -"sin significado"- como marco de una existencia caracterizada por un profundo sentido de impotencia -"resistirse es inútil"- provoca lo que se ha definido como crisis de identidad del hombre contemporáneo y que parece afectar particularmente a nuestros dos personajes. En este sentido resulta muy interesante el juego de ambigüedades que elabora Stoppard y en el que, a lo largo de la obra, Rosencrantz y Guildenstern se recuerdan alternativa y recíprocamente sus respectivas personalidades si bien el primero de ellos no vacila en admitir que si el segundo lleva la iniciativa se debe a su "dominant personality" (p. 75). La consecuencia de esta crisis no puede ser otra que la de que se plantee implícitamente una nueva "investigación" sobre la "realidad del yo" y que si bien se puede predecir su fracaso al analizar las condiciones en las que se verifica, no se puede negar el hecho de que en su realización se pueda alcanzar la única justificación que nos es dada para alcanzar una cierta dignidad en función del proceso de alienación despersonificante y masificador al que se nos somete en el mundo actual:

Here is an elaborate representation of that  
search for identity, significance, certainty,  
security which may be foredoomed to failure yet  
in itself lends the searcher a certain dignity:  
 a plausible picture of man's cosmic predicament,

rendered with intelligence, humour and a - -  
melancholic compassion. (27)

El humor de Stoppard resulta esencial a la hora de -  
definir su teatro. La profundidad de la temática de - -  
Rosencrantz and Guildenstern resultaría casi inabordable=  
de haber escogido otros senderos dramáticos. Sin embargo,  
todo el equipaje filosófico acumulado en esta obra -silo=  
gismos, probabilidades, hipótesis, refutaciones, etc.- -  
son parodiados recreándolos en clave de farsa de manera -  
que prevalece un sentido cómico que nuestro autor conside  
ra fundamental. La deuda con Waiting for Godot se acre- =  
cienta en este terreno y hasta se puede hablar de una co-  
micidad paralela entre Beckett y Stoppard. Por una parte=  
se apropia de "puns, poses, jokes, games, aphorisms, - -  
direct adress to the audience. ...ping-pong dialogue - -  
between twinned opposites, rythmic pauses between beats,=  
lack of answers to many small questions, lack of - --  
denouement to the large plot line, ...sight gag, double -  
take, double talk, cross-conversation" (28), y por otra,=  
con estos instrumentos procede a realizar toda una explo-  
ración caracteriológica de la personalidad incierta e in-  
definida de sus criaturas, su problema existencial y todo  
lo que se refiere a sus circunstancias de

time, place, logic, memory, language - to - -  
suggest epistemological uncertainty. - -  
...Rosencrantz and Guildenstern Are Dead - -  
dramatizes ordinary men in an ordinary - -  
situation - "Well, we're nobody special" - --  
whereas waiting for Godot dramatizes the - -  
endless waiting of ordinary men whose situation  
is our own. (29)

En el interesante ensayo de Normand Berlin sobre esta obra (30), hemos encontrado una línea de interpretación común con nuestros planteamientos. Su concepción del teatro de Stoppard como "Theater of Criticism" destaca ampliamente la función intelectual de sus obras con las que pretende exponer sus observaciones sobre la vida en general aprovechando en el caso de Rosencrantz and Guildenstern los personajes de otro dramaturgo para universalizarlos como representantes del ser humano. De esta manera se convierten en lo que Berlin llama "theatrical mirrors" que permiten que se pueda entender la vida más claramente al verse reflejada en ellas. Así, la función de su arte consiste en "revelar la vida" y en el caso que nos ocupa, al ser una obra de teatro dentro del teatro, se produciría la secuencia según la cual "Stoppard's play is holding the mirror of art up to the art that holds the mirror up to nature". Mediante este planteamiento, Berlin afirma categóricamente que

The play examines the way things are, or, more precisely stated, it intellectually confronts and theatricalizes the condition of man the player and the world as theater. By the pressure of its CRITICAL energy, the play awakens in the audience a recognition of man's condition, not in order to change that condition, but to see it clearly. In short, by presenting a theatrical, artistic document, Stoppard makes us think. (31)

Las palabras "examinar", "ver claramente" (iluminar) y "hacernos pensar" resultan lo suficientemente significativas como para no tener que insistir excesivamente en nuestra coincidencia interpretativa. La preocupación de

Stoppard por la relación entre mundo-realidad y teatro-representación escenificada parece manifiesta y adopta una formulación específica que es la que confiere una enorme importancia a toda su producción dramática que se va configurando como una contribución definitiva no sólo al teatro británico, sino también al mundial. Si bien no invita, como puede hacer el teatro de Brecht, a un intento de transformación del estado de las cosas, ni consigue esa identificación de mundo y escenario que caracteriza la genialidad de Shakespeare dada la buscada artificiosidad de su sistematización paródica, sí podemos afirmar conjuntamente con Normand Berlín que

All the world is a stage for Stoppard, as for Shakespeare, but Shakespeare's art fuses world and stage, causing the barriers between what is real and what is acted to break down, while Stoppard's art separates the two, makes us observers and critics of the stage, and allows us to see the world through the stage, ever conscious that we are doing just that. (32)

De esta manera nos convertimos en observadores de la realidad reflejada paródicamente en el espejo de las obras de Stoppard y en críticos -interpretadores- de esa realidad para poder conocer mejor el mundo de la realidad o la realidad del mundo. El teatro de Stoppard y, como no, Rosencrantz and Guildenstern Are Dead nos revelan todo su profundo interés desde estos planteamientos. La gran afluencia de estudios críticos sobre ellos vienen a corroborar la objetividad y corrección de lo afirmado tal como podemos comprobar en el extenso estudio de D. J. Vickery sobre esta obra que atrajo el interés de la crítica



ca mundial sobre Tom Stoppard y que se ha visto confirmado, una vez más, por la reciente publicación del trabajo de P. H. Parry que viene a demostrar la vigencia de esta obra a diecisiete años de su estreno. Vickery señala muy acertadamente como el Hamlet tiene, evidentemente, una influencia decisiva en el desarrollo y temática de Rosencrantz and Guildenstern. Las importantes reflexiones hamletianas sobre las implicaciones filosóficas del final del existir humano -la muerte- se han plasmado en lo que quizás es el fragmento teatral más universalmente conocido, el soliloquio del acto tercero "To be or not to be", y en la escena del enterrador en el acto quinto cuando le es dado contemplar la calavera de Yorick. Hamlet finalmente aceptará su destino como también lo hacen sus "attendant lords" en la obra de Stoppard después de haber debatido ese dilema fundamental que gravita sobre nuestro existir y que es su definición entre el destino y la casualidad.

Por otra parte, la influencia de Waiting for Godot resulta más que evidente, reconocida por el propio Stoppard que produjo "involuntariamente" una obra existencialista y aportó una notable exploración en la relación existente entre la naturaleza de la libertad y la capacidad de elección entre las opciones que siempre se le presentan a la persona en todo acto de decisión. El tratamiento que Stoppard da a estos ingredientes define la originalidad de su teatro que ya en esta primera obra acuñó su fórmula personalísima de Comedia de Ideas más Drama Filosófico más Técnica Detectivesca de Investigación presi-

dados por una sistemática Parodización de lo contemplado= y que en este caso, no es sino la condición de personas - corrientes en las que siempre nos podemos reconocer.

Vickery establece muy acertadamente que los temas - "investigados" en Rosencrantz and Guildenstern Are Dead - son los de la Muerte, Libertad, Identidad, Pasividad/Acción ("Inaction/Action") y la obra de teatro como Metáfora de la vida. De esta forma es capaz de ofrecer como pretexto para la reflexión un mundo dramático que crea y estructura para que sus espectadores puedan, quizás, reconocer sus propias realidades:

In Stoppard's world, the rethorical world - - created - the world limited by the metaphorical script - allows no escape and the audience has an overwhelming sense of the pointlessness of - those who question their role, for individuals are justifiably identified with their roles and gain their meaning in terms of the part they play in a highly structured pattern of scenes. = (33)

El hecho de que el análisis de tantas existencias de como resultado el carácter fijo y casi inmutable de los - "roles" que debemos asumir en una realidad social "fuertemente estructurada" (Jerarquizada) nos habla del acierto de esta clave interpretativa de las obras de Stoppard como metáforas de la vida con las que se puede proyectar - una nueva luz que permita un mejor entendimiento del devenir de nuestras propias vidas. Es, en definitiva, lo que con gran acierto Vickery explica al calificar a los dos - personajes de "detectives" que intentan "to make sense of those scenes in which they have been involved", o dicho -

con otras palabras, tratan de comprender lo que les acontece en sus vidas pero siempre desde unas posiciones intelectualizadoras sin que, como ya hemos indicado, se planteen ningún tipo de acción transformadora. La abundancia de preguntas se convierte entonces en un hecho realmente significativo:

The consistent use of questions becomes the --  
 means by which Rosencrantz and Guildenstern --  
seek to perform their detective roles as well --  
as discover their own; and Guildenstern's --  
 superfluous attempts to solve difficulties by --  
 means of rationalization further underline the --  
 pointlessness of words where action is required.  
 (34)

Parece evidente que la cuestión ya no es sólo inquirir sobre el mundo que les rodea sino llegar a definir sus funciones y a partir de ellas sus propias identidades. El acierto de Stoppard reside en haber elaborado un complejo proceso dramático en el que se mezclan dos formas esenciales, aunque muy distanciadas en el tiempo, de entender el teatro y que nos conducen a una nueva comprensión de las circunstancias por las que transcurre el existir humano. Un Shakespeare "travestido" o, como dice Parry en clave de "buslesque", considerado desde una perspectiva "absurdista", puramente beckettiana, da como resultado este importante Rosencrantz and Guildenstern que abrió la sólida carrera de Stoppard como dramaturgo y con la que marcó las pautas de obras posteriores como The Real Inspector Hound, Jumpers y Travesties en las que desarrolló su "wit, inventiveness and technical brilliance" en palabras de Parry, virtudes hoy reconoci-

das de una forma generalizada y en las que expresó una sólida temática que se puede resumir, por ejemplo, en el hecho de que

All of these plays, as he has himself recognised, are broadly similar in structure and reveal the same concerns (with, for example, the physical nature of the stage, and stage illusion). (35)

Estas "preocupaciones" de Stoppard van encaminadas, como venimos insistiendo, hacia una comprensión más profunda de la realidad, nunca a su transformación. Esta actitud que ha motivado las mayores discrepancias entre los críticos y estudiosos de la obra de Stoppard en las valoraciones de su producción teatral, ha sido convenientemente expresada por conocido ensayo de Philip Roberts "Tom Stoppard: Serious Artist or Siren", que ya en su título refleja la difícil dualidad de nuestro autor que constantemente ha rechazado, tanto en sus opiniones como en cada una de sus producciones dramáticas, que se pueda considerar al teatro como "agente del cambio social", o dicho en palabras de Roberts "as a form of art which is in any sense expressive of and contributory to the nature of the society of which it is a part". Esta concepción, evidentemente "pesimista", se manifiesta ampliamente como hemos visto en este particularísimo mundo "hamletiano" recreado por Stoppard y en el que se reproduce, una vez más, esa colisión del individuo y sus aspiraciones con un mundo opresivo y un sistema alienante tal como veíamos en If You're Glad I'll Be Frank, Albert's Bridge, o Enter a=

Free Man

Rosencrantz and Guildenstern Are Dead shows two figures entirely outdistanced by the few facts of their situation and forced into the Beckettian situation of playing theatre games. If the world is the true Beckettian one as delineated by Stoppard, then there seems little sense even in a gradualist optimism. (36)

La identificación del cosmos dramático de Stoppard con el de Beckett, en efecto, nos habla de unos planteamientos desesperanzados con respecto al mundo que Roberts subraya adecuadamente al concluir de una forma categórica que "there is to date nothing written about the play that made Stoppard famous which shows how it is essentially different from its equally famous parent". Por nuestra parte, creemos que en función del análisis desarrollado, la discusión sobre el optimismo o pesimismo existencial encerrado en esta obra no resulta esencial ya que predomina el planteamiento de lo que hemos denominado "theatrical mirror" como reflejo y reflexión de la realidad y de la que se produce exclusivamente una exploración y una consiguiente y más precisa delimitación de sus confines. En este sentido Stoppard vendría a ser un continuador de los grandes autores en lo que se refiere a la función investigadora de lo real. Cándido Pérez Gállego expresa unas posiciones similares con los respaldos de Ian Kott y Stanley Wells; al referirse a Shakespeare en uno de sus interesantes ensayos sobre el lenguaje escénico del autor que se puede considerar como cumbre del teatro mundial:

Pero (en Shakespeare) no hay feudalismo moral y Ian Kott lo observa en su brillante estudio; - sólo hay una búsqueda del "mundo real" que incluso entre las aguas se puede deslizar insinuante. Esta es la garantía de que el orden de la fantasía subsiste en Shakespeare, que está - marcado por un brutal enfrentamiento con lo real, que nos lleva de nuevo a Hamlet -obra imposible de abandonar- y que nos hace reconsiderar la opinión lúcida de Stanley Wells: - - "Hamlet's progress through the play is a dual - observation of outer and inner worlds". (37)

El "brutal enfrentamiento con la realidad" que también nosotros encontramos en Hamlet -obra igualmente "imposible de abandonar para Tom Stoppard (recordemos aquí, aunque sólo sea de pasada su Doggs's Hamlet)- y que concluye con su encuentro trágico con unos hechos que si se habían producido no habían sido constatados en su realidad, encuentra un claro paralelismo con esa "espera absurda e impotente" en la que nada ocurre mientras se desarrollan unos acontecimientos que van a provocar un final que no por aceptado, deja de ser menos trágico y que es la muerte de Rosencrantz y Guildenstern. La aportación de Stoppard consiste precisamente en haber dotado de realidad a dos entes de ficción dramática y al así hacerlo, conseguir arrojar una nueva luz sobre nuestras existencias reales de hombres contemporáneos que encuentran en los "theatrical mirrors" de Rosencrantz y Guildenstern sus imágenes dramatizadas en las que reconocernos y "aceptarnos" una vez desechadas las ilusiones con las que se adorna y se ignora la realidad de nuestro "ser en el mundo", finito y limitado por ser humano y, por lo tanto, "condenado" al final inevitable que consiste en que en su momento también "habremos muerto".

Notas:

- (1) C. W. E. Bigsby, Tom Stoppard, Longman, London, - -  
Revised Edition, 1979, p. 13. El trabajo de Bigsby -  
debe considerarse como un acertado planteamiento crí-  
tico con la única limitación de no abordar la produc-  
ción más reciente de Stoppard y no haberse realizado  
nuevas revisiones del texto desde la fecha indicada.
  
- (2) Cf. "Ambushes for the Audience". Entrevista con Tom -  
Stoppard publicada en Theatre Quarterly, May-July --  
1974. La cita encierra un claro pesimismo. - - -  
Rosencrantz y Guildenstern viven en la "irrealidad -  
de la mentira" y parecen incapaces de encontrar (ave-  
riguar) las claves auténticas que forjan sus desti-  
nos personales y que les conducirán a su muerte.
  
- (3) C. W. E. Bigsby, p. 11. La "metáfora teatral" para re-  
ferirse al mundo es clásica. Una referencia e in- -  
fluencia más inmediata que se advierte en la rela- -  
ción con los espectadores, es, evidentemente, las in-  
terpelaciones e imprecaciones que encontramos en --  
Waiting for Godot.
  
- (4) C. W. E. Bigsby, p. 12. A lo largo de la obra - -  
Stoppard explota adecuada y extensamente estas dos -  
metáforas para explicarse y explicarnos la condición  
humana de sus personajes-tipo.
  
- (5) C. W. E. Bigsby, p. 15.
  
- (6) R. Hayman, Tom Stoppard, p. 34. De todas formas no es  
éste el único estereotipo superado y podemos hablar-  
de una especie de doble reacción respecto, también, =  
a los personajes que poblaron los escenarios de los  
teatros ingleses durante la primera mitad del siglo=  
XX:

After the well-born, well-educated, well-spoken  
heroes of Noël Coward and Terence Rattigan had  
become out-moded, and after the first Fifties -  
wave of anti-heroic plays had pushed the - -  
iconoclastic working-class lad into the lime- -  
light, it was amusing and refreshing to be - -

offered a neat inversion of a heroic play with the hero relegated to a supporting role and two attendant lords catapulted into the central position. Ronald Hayman, British Theatre since 1955, p. 26. Subrayado nuestro.

Las palabras de Hayman nos confirman en nuestra consideración de la especificidad de la contribución del teatro de Tom Stoppard al drama británico contemporáneo.

(7) R. Hayman, p. 36.

(8) R. Hayman, p. 41. Evidentemente, nacimiento-principio y muerte-fin "circunscriben" todas las posibilidades existentes en la vida de todo humano.

(9) R. Hayman, p. 43. Subrayado nuestro. En su British Theatre since 1955 Hayman recalca todavía más esta idea:

When Rosencrantz and Guildenstern eavesdrop on Hamlet as he broods about suicide, they appear to be commentators from the modern sidelines, taking cowardly refuge in the fumblyings and clichés of contemporary speech, p. 26. Subrayado nuestro.

(10) T. R. Whitaker, Tom Stoppard, pp. 40 y 41. Destaca inmediatamente la coincidencia interpretativa de Whitaker y Hayman y que como hemos visto también guarda un claro paralelismo con las opiniones centrales de Bigsby.

(11) Tom Stoppard ha llegado a afirmar que desconocía el término "existencialista" hasta que le fue aplicado a su obra. Cf. D. J. Vickery, p. 18. En este sentido, nuestro autor parece jugar una baza "naïve" que contrasta grandemente con la profunda intelectualidad que manifiestan sus "high comedies of ideas".



- (12) T. R. Whitaker, p. 65.
- (13) Tom Stoppard, Rosencrantz and Guildenstern Are Dead, Faber and Faber, London 1976, pp. 90-91. Las restantes citas referentes a esta obra corresponden a esta edición por lo que sólo haremos constar el número de la página en la que se encuentran, inmediatamente después de ser realizadas. La edición utilizada es una revisión de la publicada en 1967. En ella se recogen las modificaciones que introdujo el autor a raíz del montaje que se hizo en el National Theatre y que considera como versión definitiva.
- (14) En el desarrollo de la obra contemplamos como Rosencrantz y Guildenstern expresan su desconocimiento del tiempo y lugar en el que se encuentran. A esto hay que añadir la poca seguridad que ofrecen sus identificaciones personales y el pavor indefinido que experimentan ante la soledad y que les hace incapaces de estar alejados el uno del otro ni un solo instante excepto en la escena final, cuando "la muerte los separa".
- (15) Joan F. Dean, Tom Stoppard: Comedy as a Moral Matrix, p. 45.
- (16) Joan F. Dean, p. 41. Subrayado nuestro. Como se puede comprobar la constante relación entre el escenario teatral y la realidad ("real life") no pasa desapercibida para ninguno de los estudiosos de la obra de Tom Stoppard.
- (17) P. Hidalgo, La Ira y la Palabra, p. 102.
- (18) J. Hunter, Tom Stoppard's Plays, p. 135. Nos parece esencial esta definición. La realidad del arte nos conduce a una vivencia más plena de la "vida real". En las palabras de Hunter encontramos lo que es uno de los núcleos de nuestra tesis. En el teatro de Tom Stoppard podemos encontrar un camino que nos conduzca al reconocimiento de nuestra propia realidad a partir de lo que se representa en el escenario, siempre que sepamos superar mediante la introducción de

un factor corrector las diferencias que nos separan de las "irrealidades dramáticas".

- (19) F. García Tortosa, Consideraciones sobre la Artificiosidad Estilística de Tom Stoppard, p. 71. Subrayado nuestro. Como vimos, esta dicotomía fue señalada igualmente por Ronald Hayman y nos habla de la importancia que tienen para nuestro autor los recursos estilísticos y, como no, la utilización de distintos "registros" del lenguaje.
- (20) J. Russell Taylor, The Second Wave, p. 100. Subrayado nuestro. En esta ocasión el conocido crítico insiste en las opiniones que ya había expresado en Anger and After y que aquí solamente hace más extensas.
- (21) J. R. Taylor, The Second Wave, p. 101.
- (22) O. Kerensky, The New British Drama, p. 153.
- (23) O. Kerensky, *Ibidem*.
- (24) B. Nightingale, Fifty English Plays, p. 413.
- (25) B. Nightingale, p. 414. Subrayado nuestro.
- (26) B. Nightingale, p. 416. Subrayado nuestro.
- (27) B. Nightingale, p. 417. Subrayado nuestro.
- (28) R. Cohn, Tom Stoppard: Light Drama and Dirges in Marriage, p. 113.
- (29) R. Cohn, p. 114.

- (30) N. Berlin, "ROSENCRANTZ AND GUILDENSTERN ARE DEAD: -  
Theater of Criticism, Modern Drama, Volume XVI, Dec.  
1973, Nº 3 & 4.
  
- (31) N. Berlin, p. 276. Subrayado nuestro.
  
- (32) N. Berlin, p. 275.
  
- (33) D. J. Vickery, Guide to ROSENCRANTZ AND GUILDENSTERN  
ARE DEAD, Brodie's Pan Books, London 1980, p. 35.
  
- (34) D. J. Vickery, p. 39. Subrayado nuestro.
  
- (35) P. H. Parry, Notes on ROSENCRANTZ AND GUILDENSTERN -  
ARE DEAD, Longman York Press, Harlow-Beirut 1984. -  
p. 5. Subrayado nuestro. Tanto este estudio como el  
de Vickery resultan unas guías excelentes para un es-  
tudio en profundidad de esta obra. Destacaremos, sin  
embargo, los comentarios de Parry como muy acerta- -  
dos, sobre todo el titulado "Travestyng Shakespeare"  
(pp. 34-42).
  
- (36) P. Roberts, "Tom Stoppard: Serious Arist or Siren, -  
Critical Quarterly, Vol. 20, Nº 3, Autumn 1978. - -  
p. 86.
  
- (37) C. Pérez Gállego, El Lenguaje Escénico de - - -  
Shakespeare, Universidad de Zaragoza, Serie Crítica=  
Nº 7, Zaragoza 1982, p. 79. Subrayados nuestros.

Jumpers: Un juicio ético sobre la realidad desde unos valores morales absolutos

En Febrero de 1972, Stoppard confirmó su condición - de ser uno de los dramaturgos más prometedores de su tiempo al añadir a Rosencrantz and Guildenstern Are Dead, su segunda obra larga, Jumpers, que se puede seguir considerando junto con la anterior y Travesties, las aportaciones más importantes y originales de toda su producción dramática al panorama del teatro británico contemporáneo. Jumpers supone una obra de madurez en la que se plasma perfectamente su concepción del "teatro de la audacia" y, al mismo tiempo, se advierten los componentes iniciales de lo que posteriormente desarrollará como "high comedy of ideas". Todos los que no han sido capaces de ir más allá de la aparente frivolidad de Stoppard deberían acudir al profundo debate filosófico presente en esta obra y que mereció un artículo de Sir Alfred J. Ayer (1) en el que declaraba sentir "the greatest respect for its author". Un autor, que en el transcurso del tiempo ha llegado a decir muy explícitamente que: "My plays are entirely plays of ideas; which is to say I am interested in a particular debate and thereafter I'm in desperate search for some people who will speak in this debate" (2), y que en Jumpers ya ofreció una concreción evidente de estos planteamientos hasta el punto de que los largos parlamentos filosóficos de su protagonista constituyen uno de sus rasgos más característicos. Lo que en Rosencrantz and Guildenstern Are Dead era un veloz intercambio de inventi

vas ha sido sustituido por extensas elucubraciones que se hacen notar en una cierta pérdida de ritmo escénico, que es consecuencia de que la finalidad "moral" de Jumpers parece haber demandado un tono discursivo propio de un teatro de ideas. De esta manera, Stoppard ha concretado lo que posteriormente -1974- resumiría en una de sus explicaciones más lúcidas sobre sus concepciones dramáticas:

The element which I find most valuable is the one that other people are put off by - that is, that there is very often NO single statement in my plays. What there is, is a series of conflicting statements made by conflicting characters, and they tend to play a sort of infinite leap-frog. You know, an argument, a refutation, then a rebuttal of the refutation, then a counter-rebuttal, so that there is never any point in this intellectual leap-frog at which I feel THAT is the speech to stop it on, that is the last word. (3)

Hemos señalado que esta carencia de concreción se debe a su intención de no determinar las opiniones de sus espectadores dejándoles las "aperturas" necesarias para que se puedan inclinar por una opción estrictamente personal después de haber asistido al debate correspondiente. Precisamente en Jumpers se pueden apreciar estas dos características en lo que se refiere al desarrollo de un debate permanentemente contradictorio hasta llegar a un final en el que no existe una "last word". Pero Jumpers es algo más. Jumpers es la expresión pura de la quintaesencia del teatro de Tom Stoppard que incluye elementos de comedia de enredo que rozan el vodevil, parodia, "whodunit" y debate shaviano de ideas de profunda trascendencia filosófica, religiosa, política y social, que pre-

tende indagar en lo que "realmente" se puede conocer respecto a la valoración moral del comportamiento humano. En este sentido apunta la opinión de Pilar Hidalgo al calificar Jumpers de obra "importante, sólida y compleja" con la que nuestro autor "ha creado una combinación inimitable de farsa y teatro de ideas" para concluir que

Jumpers no se parece en nada al teatro filosófico habitual, por ejemplo, el de Camus o Sastre. La obra tiene concomitancias estructurales con el vodevil (las entradas y salidas del dormitorio de Dorothy) y la farsa, una farsa que se preguntará: ¿qué puede CONOCER el hombre?, ¿es un ser capaz de juicios morales?, ¿hay Dios? - Stoppard utiliza la técnica de INCLUSION: La música, el "gag", la intriga policiaca, la anécdota filosófica, todo contribuye a esta vista panorámica de la confusión moderna. (4)

Confusión moderna en efecto que se plantea en unas coordenadas de "política ficción" de una futura e indefinida, aunque quizás, no demasiado lejana, Gran Bretaña en la que ha triunfado el partido Radical Liberal en lo que no se sabe muy claramente si son unas elecciones o un "coup d'état" incruento. Las celebraciones públicas revisten un signo evidentemente totalitario y militarista que crea una atmósfera "orwelliana" con abundante propaganda y despliegue de fuerza aérea que subrayan la supremacía del partido que accede al poder. A nivel privado, y aquí aparece el mejor Stoppard, asistimos a una fiesta en casa de George Moore, "a professor of Moral Philosophy, married to a prematurely-retired musical-comedy actress of some renown, Dorothy" (5). El júbilo, que incluye los saltos y piruetas de ocho acróbatas, "INCREDIBLE! - -

RADICAL! - LIBERAL!!", y que forman "a non especially - - talented troupe", comienza con los vanos intentos de - - Dotty de revivir sus éxitos y el insólito "strip-tease" - de la secretaria de George mientras se columpia en un trapecio. Al sonar un disparo, la posición de Dotty hace posible "to believe that Dotty is responsible for what - - happens next" (p. 21) que no es sino la muerte de uno de los acróbatas, el profesor McFee integrante del grupo y - miembro del seminario de Sir Archibald Jumper, Vice-canciller de la Universidad donde trabaja George, "M.D., - - D.Phil., D.Litt., L.D., D.P.M., D.P.T. (Gym)", es decir, "doctor of medicine, philosophy, literature and law, with diplomas in psychological medicine and P.T. including - - gym" (p. 61), y también eventual "entertainer" de la velada en la que se comete el asesinato, del que iba a ser el oponente del profesor Moore en el simposio filosófico del día siguiente.

Este es el comienzo espectacular de lo que Jim - - Hunter ha calificado como "a very dark comedy" y que - - encierra una parodia de una investigación detectivesca en clave de "whodunit" de lo que Stoppard nos "ha hecho posible creer" con las apariencias, al mismo tiempo que se incluyen igualmente toda una serie de elementos de "enredo" y "vodevil" entre los que destacan las diversas apariciones y ocultaciones del cadaver de McFee, y las ambiguas - visitas "médicas" de Sir Archibald (Archie) a la aparentemente desequilibrada Dottie. Pero todo esto no es sino el marco dramático para desarrollar un debate en el que - - Stoppard se expresa preocupadamente por los valores predomi-

minantes en la sociedad en la que vive en unos términos -  
que podemos asociar a los de "casi" un moralista:

This is the attack, not so much of a right-wing dramatist upon leftist extremism, rather of a principled writer upon a society whose standards seem to him increasingly pragmatic, expedient, amoral. Its 'orthodox mainstream' philosophers disapprove of murder, not because it is inherently wrong, but because it is anti-social. (6)

Si compartimos la opinión de Nightingale, también -  
queremos añadir que las características propias del teatro de nuestro autor no le permiten aparecer unívocamente como un "escritor de principios" sino que su afán de presentar todas las facetas de la cuestión le hacen parecer contradictorio y ambiguo y así, si la condena de ese creciente "pragmatismo amoral" corre a cargo de George Moore, más tarde podremos comprobar como su "filosofía moral" no informa a todas sus actitudes llegando a convertir en un cómplice de las posturas que verbalmente condena. La sabiduría de Stoppard consiste en permitirnos realizar una investigación paralela sobre la íntima realidad de su personaje a través de sus hechos que llegan a contradecir unas actitudes éticas que también son parodiadas sutilmente.

Tanto aquí, como posteriormente en Night and Day, encontramos una gran capacidad de profundización en unos personajes que se nos aparecen finalmente como "víctimas-cómplices" del estado de cosas que denuncian. De esta manera Stoppard logra alejar todo posible "mesianismo ejemplarizador" -él no ofrece ni soluciones ni modelos- y per



severa en su presentación de finales abiertos ante los -  
 que tenemos que optar por el sentido de nuestra interpre-  
 tación. George Moore es otro de los personajes "seriamen-  
 te frívolos" de Stoppard que acaban siendo aniquilados -  
 por un sistema implacable. El desplome final es compara-  
 ble al de Albert, a la claudicación final de Gladys, o a  
 las muertes de Moon en The Real Inspector Hound y Milne -  
 en Night and Day. Por otra parte, Dotty es otro arquetí-  
 pico personaje de la galería Stoppardiana. Su condición -  
 de cantante de "music hall" se compagina con unos conoci-  
 mientos considerables de filosofía que le permiten actuar  
 de conciencia crítica del excesivo teoricismo de su anti-  
 guo profesor y actual marido. Dotada al mismo tiempo de -  
 una sensibilidad casi enfermiza, Dotty acusa la altera-  
 ción de valores que se produce en su mundo y en el que -  
 juega un papel importantísimo la llegada de los primeros  
 astronautas británicos a la luna, con la consiguiente rup-  
 tura de la imagen romántica que de ella tenía. Dorothy -  
 Moore nos recuerda a la banalmente lúcida Maddie Gotobed-  
 que ponía grandes dosis de sensatez y sentido común en el  
 mundo corrupto y oportunista poblado por los políticos-ca-  
 ricatura de Dirty Linen. Dotty, sin embargo, adquiere --  
 una mayor humanidad al mostrarse como una presa inocente  
 e indefensa de las maquinaciones y solicitudes de unos -  
 hombres sin escrúpulos aparentes que, en el caso de Dirty  
Linen, por el contrario, eran utilizados por la ambiciosa  
 Maddie en la consecución de sus objetivos. Estos dos per-  
 sonajes femeninos de Stoppard (resulta significativa la -  
 coincidencia de diminutivos en las dos mujeres) cumplen -

una función crítica objetivadora de los excesos discursivos que las rodean, pero desde dos situaciones subjetivas completamente diferentes (aunque lúcidas): la de Dotty, - inocente y victimada, la de Maddie, "mundana" y oportunista.

El asesinato inicial plantea un enigma absoluto en cuanto no se sabe ni la identidad del muerto ni las razones que supuestamente han determinado su fatal desenlace a manos de Dotty, sospechosa aparente hacia la que apuntan los indicios acumulados por el planteamiento dramático de Stoppard. Se trata de otra de sus "audaces emboscadas" ya que en principio nada hace suponer que esa muerte trágica sea el punto de partida para todo un proceso de discusión sobre los valores morales que informan al mundo contemporáneo proyectado en una "distopía" casi inmediata contra la cual parece prevenirnos Jumpers. La referencia resulta brutal: El "triunfo" Radical-Liberal coincide con la llegada de los primeros astronautas británicos a nuestro satélite dándose la particularidad de que por medio de la televisión millones de personas contemplan la lucha entre el Capitán Scott y su segundo Oates para asegurarse el regreso a la Tierra en la averiada cápsula espacial incapaz de despegar con los dos tripulantes. La frase final del vencedor, Scott, "I am going up now. I may be gone for some time", es una siniestra parodia de los heroicos acontecimientos vividos durante la expedición de Scott a la Antártica en 1910 y en la que uno de sus miembros de nombre Oates, afectado por la gangrena, se alejó de sus compañeros a fin de no ser un estorbo diciendo: "I am - -

going out now. I may be gone for some time". El travestimiento paródico es evidente, la intencionalidad de Stoppard también: Dos actitudes tan diferentes como las mencionadas son utilizadas emblemáticamente por nuestro autor para subrayar el cambio producido en el signo de los tiempos y los valores predominantes en ellos. Si a principio de siglo todavía era posible un altruismo humano que impulsaba a sacrificar la vida propia por los demás, en un futuro más o menos remoto -¿es ya nuestro presente?- la "rat race", la competencia y la lucha por la supervivencia se habrán hecho tan descarnadamente feroces que no habrá lugar (visión muy pesimista) a ningún tipo de nobleza en las relaciones humanas.

Pero no es éste el único efecto que se deriva de lo que siempre debería ser un "giant step for Mankind" como señalara el primer astronauta americano Neil Armstrong en el primer alunizaje "real" de la historia reciente. Para Dotty y su mundo ingenuamente real supone el final de sus idealizados e idealistas sueños

When they first landed, it was as though I'd seen a unicorn on the television news... It was very interesting, of course. But it certainly spoiled unicorns. ...in a way my retirement was the greatest triumph of my career. ...They thought it was overwork or alcohol, but it was just those little grey men in goldfish bowls, clumping about in their lead boots on the television news; it was very interesting, but it certainly spoiled that Juney old moon; and much else besides... (pp. 38-39. Subrayados nuestros).

Nos encontramos pues ante el final de los sueños y al revés de lo que dijera Marcuse, "al comienzo de la dis

topía". El trastorno del mundo personal, de la salud mental de Dotty ("The analyst went barking up the wrong - - tree") no es sino un efecto más del mal de "nuestro" tiempo: La deshumanización de todas las relaciones sociales y su incidencia correspondiente en el sistema de valores - que la informan como consecuencia del relativismo moral - imperante. Por eso George, otro de los afectados, en su - búsqueda de un punto fijo de asentamiento de los juicios= morales buscará un principio inamovible, -Dios- y, por - otra parte, una demostración de la naturaleza objetiva de la realidad que consecuentemente no sería interpretable - desde la subjetividad. "To begin at the beginning: is - - God?" será su primera pregunta en los largos y sucesivos= parlamentos con los que prepara su intervención de res- - puesta a McFee en el Simposio y que constituyen el núcleo central de Jumpers. A partir de aquí Stoppard va a encadenar una serie de fundadas opiniones filosóficas que destacan tanto por su erudición como por su sutileza. Su posición única, testimonial por una parte y residual por otra (7), resulta impotente ante la generalización abrumadora= de posturas antagónicas a las que Stoppard no vacila en - ridiculizar haciendo que el grupo de "torpes e inestables" acróbatas esté formado por

Logical positivists, mainly, with a linguistic= analyst or two, a couple of Benthamite - - Utilitarians... lapsed Kantians and empiricists generally... and of course the usual - - Behaviourists... a mixture of the more - - philosophical members of the university - - gymnastics team and the more gymnastic members= of the Philosophy School. (pp. 50-51)

Como se puede apreciar igualmente en Travesties, el conocimiento que Stoppard muestra de los temas debatidos se puede calificar de erudito mostrando una gran exactitud en todas las referencias que utiliza, y, al mismo tiempo, una evidente capacidad de disquisición. Así, la diferencia entre lo existente como predicado o como atributo demuestra su familiaridad con las filosofías de Platón y Bertrand Russell que luego se continúa con la cita de Ramsay que considera que la Teología y la Ética son "two subjects without an object" (p. 25) y que concluye con la distinción entre un "Dios de la Creación" y un "Dios de la Bondad" ante la posible indiferencia ética del primero respecto al comportamiento de sus criaturas, por lo que se abriría la posibilidad a la admisión de un Creador que procediera a "dar autoridad a los valores morales". El "ensayo" prosigue con consideraciones sobre la "Causa Primera" y la refutación de la existencia de series matemáticas que carecen de primer término y que conducen a nuestro filósofo a demostrar como absurdas las conocidas paradojas de Zenón que vendrían a suponer que "San Sebastian died of fright". El conocimiento filosófico que exhibe Stoppard resulta exhaustivo pero, al mismo tiempo, se desenvuelve por unos senderos muy poco "ortodoxos" quizás porque "to attempt to sustain the attention of rival schools of academics by argument alone is tantamount to constructing a Gothic arch out of a junket" (p. 27. Subrayado nuestro). Obviamente no debemos olvidar en ningún momento que Stoppard no está haciendo filosofía sino que está intentando crear un "espectáculo" teatral -

con la filosofía. Por eso no duda en dotar a George con -  
 una tortuga, Pat, una liebre, Thumper, y un arco y sus -  
 flechas para demostrarnos lo que ocurre en la realidad -  
 con las anteriormente citadas paradojas de Zenón o en acu-  
 dir al movimiento del calcetín izquierdo del filósofo pa-  
 ra finalmente conducirnos al "Necessary Being, the First=  
 Cause, the Unmoved Mover... and the five proofs of God's=  
 existence put forward by St. Thomas Aquinas", pero siem-=-  
 pre con unos planteamientos que continuamente parodian la  
 seriedad de lo formalmente establecido, para al final re-  
 conducirnos a una conclusión nuevamente "seria" según la=  
 cual

since we accept the notion of infinity without=  
 end, should we not accept the logically - - -  
 identical notion of infinity without beginning?  
 ...the fact is, the first term of the series is  
 not an infinite fraction but ZERO. It exists. -  
 God, so to speak, is nought. (p. 29)

La aparente ligereza de esta afirmación, sin embargo,  
 implica la demostración de lo propuesto por George, es de  
 cir, la existencia de Dios independientemente del atribu-  
 to con el que se le identifique. La cuestión surge eviden-  
 temente del dominio del lenguaje que demuestra George que  
 conoce las posibilidades de confusión que implica dada su  
 naturaleza limitada puesto que "the language is an - -  
approximation of meaning and not a logical symbolism for=  
 it" (p. 24. Subrayado nuestro). Posteriormente volverá a=  
 expresar una preocupación semejante pero aprovechándola -  
 para parodiar ciertos excesos de la filosofía moderna. Si  
 primero insiste en la idea anterior, "language is a - -

finite instrument crudely applied to an infinity of ideas", para señalar su imposibilidad de aprehender con él la realidad total, después también apunta a las causas de ese fracaso, "one consequence of the failure to take account of this is that modern philosophy has made itself ridiculous by analysing such statements as, 'This is a good bacon sandwich'" (p. 63. Subrayado nuestro). Pero estas consideraciones no se ciñen estrictamente al campo filosófico sino que informan y, de hecho, son operativas en la vida cotidiana y práctica y así vemos como son utilizadas a la hora de justificarse ante el inspector Bones encargado de la investigación del asesinato del acróbata-filósofo McFee. "The words betray the thoughts they are supposed to express" le dirá George, indicándole a continuación la degradación que experimenta "lo real" en cuanto es expresado: "Even the most generalized truth begins to look like special pleading as soon as you trap it in language" (p. 46). Todas estas cuestiones definen a George Moore como un lúcido disidente, marginado y relegado a la cátedra de Filosofía Moral, tan poco apreciada en el mundo en el que vive y superior únicamente a la de Divinidad "vacant for six months", cuya situación resulta reveladora de la jerarquía de valores que preside ese ficticio futuro creado por Stoppard en Jumpers y en el que la cátedra de Lógica ocupa el primer lugar pero, al mismo tiempo, se reserva para filósofos como McFee el cual "learned to jump a great deal better than he ever thought" (p. 51). George aparece como un individuo sólidamente ético, en principio, carente de espíritu práctico, =

desconocedor de la "realidad" y perdido en sus incesantes elucubraciones que le desconectan de todo lo inmediato incluso de las necesidades afectivas de su mujer que se lamenta en términos que si no justifican, por lo menos explican su ambigua e irregular relación con Sir Archibald Jumper, Vice-Canciller de la Universidad y líder del partido Radical Liberal. Al ser recriminada por George ante las, a todas luces, excesivas visitas de Archie a la alcoba de Dorothy; ésta le responde:

How dare you? - Go on, get out and write your -  
stupid speech for your dreamland debating - -  
society! I thought for once - I mean I - -  
seriously thought I might get a little - -  
understanding - yes, finding myself in a bit of  
a spot, I seriously considered trusting you - -  
for a little panache, without a lot of pedantic  
questions and hadn't-we-better-inform-the- - -  
authorities, I mean we should be able to rise -  
ABOVE that - but not YOU, oh no, do you wonder -  
I turn to Archie? (p. 32)

Dottie testigo de todo y confidente del importante -  
Vice-Canciller - "Archie says it was a COUP D'ETAT not a  
general election" - no habla exclusivamente como una esposa  
resentida sino que asumiendo el sentido "realista" que  
Stoppard pone en sus mejores personajes femeninos, es también  
capaz de denunciar las abrumadoras disquisiciones de  
George que le bloquean en inútiles comparaciones del - -  
"knowledge in the sense of having-experience-of, with - -  
knowledge in the sense of being-acquainted-with, and - -  
knowledge in the sense of inferring facts with knowledge -  
in the sense of comprehending truths", de manera que el -  
hecho de que cada vez "conozca más del conocimiento" no -



le hace, sin embargo, aumentar su comprensión de lo que conoce. La parodia de la jerga y los excesos filosóficos se demuestra contundente y eficaz. Dotty es otra Persephone. George Moore es otro George Riley. La dicotomía masculino-femenino vuelve a estar perfectamente subrayada en Jumpers como lo estaba en Enter a Free Man y la perseverancia de los personajes en su ser vuelve a repetirse. George se niega a salir del mundo hermético e "irreal" que se ha creado. Sus referencias a la cotidianidad, aunque pasen por la cita de la Theory of Descriptions de Bertrand Russell, implican una consideración peyorativa de la actividad pacifista del célebre pensador británico: "I was simply trying to bring his mind back to matters of universal import, and away from the day-to-day parochialism of international politics" (p. 31). En este cosmos personal George se constituye en el "último" defensor de toda una serie de absolutos que parecen amenazados por un impulso que sacrificaría todo a una lógica empobrecedora de muchos aspectos humanos. Al enterarse de los planes radical-liberales para racionalizar la Iglesia de Inglaterra y sus Treinta y nueve Artículos de Fé, su reacción será inmediata, alegando la irracionalidad esencial de hechos e instituciones:

The National Gallery is a monument to irrationality! Every concert hall is a monument to irrationality! and so is a nicely kept garden, or a lover's favour, or a home for stray dogs! You stupid woman, if rationality were the criterion for things being allowed to exist, the world would be one gigantic field of soya beans!... The irrational, the emotional, the whimsical... these are the stamp of humanity which makes reason a civilizing force.

In a wholly rational society the moralist will -  
be a variety of crank. (p. 40. Subrayado nues-  
tro)

La actitud de George tiene las características de -  
ser la defensa de una causa perdida pero justa, ya que im-  
plica una profunda comprensión de la naturaleza humana -  
frente a una postura simplificadora de la que Archie es -  
su patrocinador y Dotty su portavoz. Desde la lógica ofi-  
cial que estos emplean, habría una clara diferencia entre  
lo objetivamente real de ciertas propiedades de las cosas  
y las acciones, y la valoración moral que de ellas se pue-  
den hacer porque "good and bad, better and worse are not-  
real properties of things, they are just expressions of -  
our feelings about them" (p. 41. Subrayado nuestro). El -  
implacable mundo anglo-sajón y su contundente constata-  
ción de que "facts are facts" parecen estar sofocando a -  
nuestro autor que encuentra en George Moore el instrumen-  
to para combatir, o al menos denunciar, el relativismo mo-  
ral absoluto a lo que esa "filosofía" puede llegar a con-  
ducir y de la que el profesor McFee iba a ser su exponen-  
te antes de ser tan misteriosamente asesinado. George ha-  
ce un buen resumen de su contenido al explicársela al ins-  
pector Bones:

In simple terms, (McFee) believes that on the -  
whole people should tell the truth all right, -  
and keep their promises, and so on - but on the  
sole grounds that if everybody went around - -  
telling lies and breaking their word as a - -  
matter of course, normal life would be - --  
impossible. Of course, he is defining normality  
in terms of the truth being told and promises -  
being kept, etcetera, so the definition is - -  
circular and not worth very much, but the point

is it allows him to conclude that telling lies=  
is not SINFUL but simply anti-social. (p. 48. -  
 Subrayado nuestro)

El hecho de que sea sólo un grupo social -el partido Radical-Liberal- el que defina lo que es "antisocial" - cerrarí­a el círculo distópico de opresión y autoritarismo contra el que George se rebela. El control del aparato - del estado en la situación descrita por Stoppard afecta - también a las demás instituciones sociales y así vemos co- mo se procede a nombrar Arzobispo de Canterbury al previo portavoz para asuntos agrícolas del partido, Sam - -- Clegthorpe, un agnóstico declarado cuya preparación cien- tífica parece ser "imprescindible" para la ya apuntada ra- cionalización de la iglesia. Frente a esta situación, re- sumida por McFee en su tesis, George va a enunciar su de- fensa de los absolutos morales según los cuales las nocio- nes de honor, solidaridad, generosidad o amor serían defi- nidas por "elecciones éticas" que determinarían lo que es sentido como "mejor" y que es "independent of time and - place" (p. 55), superando así el relativismo moral en el- que quedarían sumidos los comportamientos humanos: "The - irreducible fact of goodness is not implicit in one kind of action any more than in its opposite, but in the - - existence of a relationship between the two" (ibid.). Los valores morales, nos demuestra George, van más allá de la utilidad, conveniencia o aceptación externa de las accio- nes y dependerían del efecto comparativo entre los concep- tos "innatos" de bien y mal relacionados como opuestos en la permanente contradicción que supone el existir humano.

La defensa de unas posiciones similares por parte del profesor Anderson en Professional Foul, nos demuestran que estas ideas ocupan el papel de convicciones en el pensamiento de Stoppard, complejo de interpretar pero perfectamente coherente y estructurado. La lucha dialéctica de George se convierte en una clara denuncia contra una situación en la que su universidad "has played so lamentable a part" y en la cual todo enunciado que implique las nociones de bien o mal "are not statements of FACT but merely expressions of feeling, taste or vested interest" (p. 66). Debemos señalar que los análisis de Stoppard en su búsqueda permanente de la "verdad/realidad" alcanzan una gran profundidad que consigue por medio de asociaciones comparativas que permiten, mediante la originalidad de lo contrastado, llegar a apreciar el elemento último y común sobre el que intenta atraer nuestra reflexión. Profundizar en nuestras concepciones sobre la existencia de valores morales absoluto relacionando al Buen Samaritano con la reacción de una persona al pisar inadvertidamente un escarabajo resulta, a nuestro entender, significativo del tipo de "emboscada" que Stoppard prepara a sus espectadores:

When we say that the Good Samaritan acted well, we are surely expressing more than a circular prejudice about behaviour. We mean he acted kindly - selflessly - WELL. And what is our approval of kindness based on if not on the intuition that kindness is simply good in itself and cruelty is not. A man who sees that he is about to put his foot down on a beetle in his path, decides to step on it or not. Why? What process is at work? And what is that quick blind mindless connection suddenly made and

lost by the man who didn't see the beetle but -  
only heard the crunch? (p. 67. Subrayado nues-  
tro)

El pensamiento de George, como el de su homónimo (8), apunta a un sistema de convicciones en el que el "ser en-sí" va más allá de la pura materialidad - "there is more in me than meets the microscope" - y que, incluso, al aplicarle la "reductio ad absurdum", le hace llegar a Dios ya que, y esto lo expresa con una gran exhuberancia verbal parodia de tantos razonamientos filosóficos, "All I know is that I think that I know that I know that - nothing can be created out of nothing" (p. 68). George - que se siente poseedor de una conciencia moral "diferente de la de su tribu", se alarma y al mismo tiempo confirma sus presupuestos sobre los absolutos morales, al ser informado por Sir Archibald Jumper, su Vice-Canciller, del "supuesto" suicidio de McFee. Su declarado miedo a la muerte, le hace aún menos comprensible la "conciencia moral relativista de su tribu" ya que creía que la única razón para negar la existencia de lo absoluto (divinidad) - era la de reducir "the scale to the inconsequential behaviour of inconsequential animals" (p. 69) para así relativizar todo lo humano a algo carente de importancia - que no mereciera la pena ni mucho menos de suicidarse. No obstante, las convicciones de George son expresadas bajo un manto de escepticismo gnoseológico que les privan de todo carácter impositivo y que nos permite "escoger" ya que "choosing seems to be a genuine human possibility". Si ese escepticismo ya se encontraba presente en sus ante

riores afirmaciones a medida que avanza su discurso llega a hacerse totalmente evidente:

How does one know what it is one believes when it's so difficult to know what it is one knows. I don't claim to KNOW that God exists, I only - claim that he does without my knowing it, and - while I claim as much as I do not claim to know as much; indeed I cannot know and God knows I - cannot. (p. 71)

Evidentemente George Moore no puede sustraerse a las modificaciones introducidas en la concepción contemporánea del mundo por los avances científicos - "Copernicus = cracked our confidence, and Einstein smashed it" - ante lo cual se llega a cuestionar su propio sistema y a plantearse la exactitud de sus afirmaciones ya que si no se puede "creer" la objetividad permanente del espacio y el tiempo (9) "how can one be sure of relatively less - - certain propositions, such as that God made the Heaven - and the Earth..." (p. 75). El manto de apariencias bajo el que se presenta la realidad es un factor importante en ese escepticismo que, en el fondo, informa las posturas morales de George Moore que por una parte sigue a - - Wittgenstein en su análisis de lo aparente, aprovechando una famosa observación del filósofo sobre el movimiento - de traslación de la tierra alrededor del sol, simultáneo con el suyo propio de rotación: "Well, what would it have looked like if it had looked as if the earth was - -- rotating?" (ibid.). La observación, que le es repetida - posteriormente por Archie, pero en un contexto diferente - "Well, what would it have LOOKED like if it had LOOKED=

as if I were making a dermatographical examination?", le responderá al ser sorprendido en la alcoba de Dotty por enésima vez - plantea de nuevo esa cuestión tan apreciada por Stoppard de la dificultad de llegar a penetrar en la realidad y no quedarse bloqueado en su presentación superficial. La nueva situación requiere nuevos planteamientos y será Dotty, curiosamente, la que como aprendiz de filósofo establezca las bases de un "realismo" materialista - desprovisto de todo altruismo. La feroz lucha por la supervivencia que se produjo en la luna supondría la desaparición de toda noción de absoluto y de todos los imperativos morales que gravitaban sobre la conducta humana. Ya no somos ni el centro del universo ni queda ningún rastro en nosotros de la producción divina de la que se sosteníamos resultado. A partir de esta "toma materialista de conciencia" se deduce que

There is going to be such... breakage, such gnashing of unclean meats, such covetting of neighbours' oxen and knowing of neighbours' wives, such dishonourings of mothers and fathers, and bowings and scrapings to images graven and incarnate, such killing of goldfish and maybe more -- Because the truths that have been taken on trust, they've never had edges before, there was no vantage point to stand on and see where they stopped. (p. 75. Subrayado nuestro)

La mencionada lucha en nuestro satélite cobra así una importancia extraordinaria por los efectos que ejerce sobre la conciencia de los diversos personajes hasta llegar a convertirse en la de Jumpers. McFee, el catedrático de Lógica y "filósofo" (ideólogo) oficial del sistema,

también vió sus esquemas teóricos seriamente afectados -  
 por el espectáculo que contempló en la luna. Crouch, el -  
 portero confidente y también filósofo aficionado, nos re-  
 velará los hechos que fueron determinantes en su muerte.=  
 Las palabras de Crouch son toda una revelación y marcan -  
 el final de la investigación detectivesca que se ha ido -  
 desarrollando paralelamente sobre el asesinato de McFee.=  
 Las conversaciones habituales que mantenía con el filósofo-  
 portero mientras esperaba a la que era su amante secreta,  
 la secretaria de Moore, nos revelan una crisis de valores  
 que explotó a raíz del comportamiento que se pudo -  
 contemplar en la luna como exponente de las actitudes que  
 iban a prevalecer en el mundo. McFee acusaba el conflicto  
 interno que vivía al tener que proporcionar una "respecta-  
 bilidad filosófica" a un sistema que cada vez proporcionaba  
 unas manifestaciones más penosas y lamentables de comportamientos  
 públicos como consecuencia del "nuevo pragmatismo" imperante.  
 Su nostalgia de los viejos tiempos y -  
 los valores entonces en vigor que suponían una clara inválidación  
 de su pensamiento le llevaron a una acentuación de su disidencia  
 y a optar por el abandono de un mundo -  
 execrable para retirarse a la quietud de un monasterio:

He kept harking back to the first Captain Oates,  
 out there in the Antarctic wastes, sacrificing -  
his life to give his companions a slim chance -  
of survival... Henry (Crouch), he said, what -  
 made him do it? - out of the tent and into the -  
 jaws of the blizzard. If altruism is a - --  
possibility, he said, my argument is up a - --  
gum-tree... (p. 80. Subrayados nuestros)

Es evidente que en McFee se produjo un desmoronamien



to ideológico y personal que le enfrentó al Partido Radical-Liberal por una parte y a su amante (a la cual había ocultado el hecho de estar casado), por otra. Dotty no fue su asesina. Dos pudieron ser los causantes de la muerte de McFee, y Stoppard que había mantenido el juego de apariencias dirigiendo nuestras sospechas hacia el omnipotente Sir Archibald Jumper (10), nos desvela finalmente en la figura de la secretaria a la responsable real de un crimen que resulta ser pasional a pesar de que los indicios apuntaban hacia otras interpretaciones. Stoppard que había jugado con su personaje centras hasta esta escena final pone punto final a las ambigüedades que en él había acumulado. Si lo mostró capaz de aceptar una culpabilidad que no le correspondía para salvar a su esposa Dotty por creerla culpable (a pesar del abismo afectivo que existía entre ellos), también puso en evidencia unos inequívocos deseos de escalar hacia la cima de su carrera universitaria representada por la Cátedra de Lógica aunque no fuera estrictamente de su competencia y para lo cual no duda en justificar que "(his) work on moral philosophy has always been based on logical principles" pasando inmediatamente a sugerir que "it would do no harm at all if the Chair of Logic applied itself occasionally to the activities of the human race" (p. 73). Este hombre "íntegro", que se ve rechazado en sus aspiraciones por un Archie que también contribuye a su infelicidad matrimonial, va a ver como su cosmos se derrumba en un fracaso total de su pensamiento filosófico simbolizado en la muerte de su tortuga y su liebre amaestradas con las que intentaba demostrar la cer

teza de sus asertos y de las que él ha sido causante involuntario (11). Stoppard incorpora así a George Moore a su galería de personajes aplastados por un estado de cosas - contra el que se rebelaron inútilmente movidos por unas - "ilusiones" que les llevan a desconocer la realidad. - - George Riley, Gladys y Albert, Rosencrantz y Guildenstern, Henry Carr, Jacob Milne y Henry son seres que sólo encuentran el aislamiento o la muerte al final de sus andaduras escénicas. George Moore también conocerá "su" realidad y - la llegará a expresar muy lúcidamente en una intervención no carente de amargura y desencanto personal:

The fact that I cut a ludicrous figure in the -  
academic world is largely to my aptitude for --  
translating a complex and logical thesis to a - -  
mysticism of staggering banality. (p. 72)

Misticismo y banalidad, traducidos en una inconsecuencia personal de la que hemos tenido claras pruebas, - no parecen ser el mejor bagaje ético con el que transcurrir por un mundo en el que podemos contemplar desde el abandono violento de un astronauta en la luna, hasta el chantaje a un policía, el inspector Bones que es sorprendido por Archie en una situación comprometida con Dotty. = El contexto político e ideológico viene a dar la explicación a dichos acontecimientos: El fracaso del sistema democrático, su suplantación por una autocracia que no duda en recurrir al asesinato para lograr una adhesión universal a sus postulados y el imperio de un pragmatismo absolutamente amoral vienen a suponer la negación de unos valores humanos con los cuales establecer una norma referen

cial para los distintos comportamientos. En esta situación George sólo va a encontrar el "refugio" neurótico de sus sueños, que Stoppard incluye en forma de "coda" que resume todas las obsesiones y contradicciones de su personaje en un mundo anticipado en el que no se tolera la mínima discrepancia política ni ideológica. En su sueño, George presencia inmóvil el asesinato del nuevo Arzobispo de Canterbury, Clegthorpe, que le pide auxilio en vano. Clegthorpe se había atrevido a formular la propuesta de que "a belief in man could find room for man's beliefs" (p. 84), a partir de lo cual se desarrolla una parodia de la muerte de Thomas Beckett, después de que Archie, en su papel de Henry II exclame las conocidas palabras: "Will no one rid me of this turbulent priest!" La incapacidad de George Moore para traducir sus valores morales en acción, le privan de toda coherencia interna. El valor revelador de lo onírico es utilizado por Stoppard para mostrar a su personaje la realidad de su condición moral. El efecto es demoledor. Archie, patrocinador de la confusión y el caos del mundo inmediatamente venidero, abre el simposio con un significativo e incoherente discurso con el que pretende indicar la ausencia total de valor de los discursos éticos a la hora de responder a la cuestión básica invocada como tema central de un debate que produce la muerte "real" de McFee y la soñada de Clegthorpe. "Man: Good, Bad or Indifferent" es el título que da pie a la verborrea incontenible y sin sentido de Archie y que quiere parodiar toda posibilidad de discurso coherente y lógico:

... If the necessary being isn't, surely mother of invention as Voltaire said, not to mention - Darwin different from the origin of the - - specious - to sum up: Super, both natural and - stitious, sexual ergo cogito er go-go sometimes, as Descartes said, and who are we? Thank you. - (p. 83)

Como se puede observar, en el fragmento encontramos una parodia descalificadora del pensamiento racionalista en un tono que nos recuerda la intervención de Lucky en Waiting for Godot. La pregunta final conduce, sin lugar a dudas, a un relativismo absoluto según el cual nada, y mucho menos los valores humanos, puede poseer una consistencia permanente si se da una, ausencia de contexto al que poder referirse. La muerte de Clegthorpe se produce mientras George intenta vanamente refugiarse en una inútil disquisición filosófica acerca de la naturaleza real de lo que esta sucediendo ante él: "Well, this seems to be a political quarrel... Surely only a proper respect for absolute values... universal truths - PHILOSOPHY -" (p. 85. Subrayado nuestro). Su invocación es interrumpida por un disparo; los valores morales, aunque sean absolutos, no pueden detener la realidad violenta de una bala. La pirámide que sostenía a Clegthorpe se desmorona al igual que las palabras de George. Su discurso sobre los valores objetivos ya no puede alcanzar un valor único y "absoluto". Su bondad, cuestionada por la evidencia de su ineficacia, se verá contestada por un sorprendente y "optimista" discurso final de Archie. La serie de contraposiciones se sucede rápidamente. La definición stoppardiana se plasma en este debate de una forma para-

digmática. Los "conflicting statements" no son sólo emitidos por "conflicting characters" sino que un solo "character", George, expone sus conflictos internos y sus contradicciones intelectuales. Así, procede a señalar en primer lugar que "knowledge is only a possibility in matters that can be demonstrated to be true or false", formulación que ilustra con uno de sus ejemplos característicos "such as that the Bristol train leaves from Paddington" para, posteriormente contraponer este "truismo" con lo que ha sido su convicción fundamental a lo largo de todo el proceso respaldado esta vez por un "cocktail" de "autoridades filosóficas" que justifica su autodefinición como "a ludicrous figure in the academic world" y donde demuestra su capacidad para traducir una tesis lógica a una "banalidad balbuciente":

these same people (12) will, nevertheless, and without any sense of inconsistency, claim to KNOW that life is better than death, that love is better than hate, and that the light shining through the east window of their bloody gymnasium is more beautiful than a rotting corpse! - In evidence of which I ask you, gentlemen of the jury, to consider the testimony of such witnesses as Zeno Evil, St. Thomas Augustine, Jesus Moore, and my late friend the late Herr Thumper who was as innocent as a rainbow... (p. 87)

George Moore, que había sido un puntal "relativo" de los valores morales absolutos, queda en evidencia por su desvarío. Stoppard insiste en la no fiabilidad de ninguna de las posturas expuestas. Jumpers supone un proceso de desmoronamiento progresivo de la dignidad de las posturas personales de George Moore hasta quedar finalmente sumido

en su delirante sueño neurótico, contrariamente y para -  
 nuestra sorpresa "Evil" Archie, cierra la obra con una in-  
 tervención optimista y esperanzadora respecto a un mundo,  
 cuya naturaleza "absurda" ha podido ser comprendida a par-  
 tir de, por ejemplo, un Samuel Beckett, al que Stoppard -  
 parece rendir un críptico homenaje en las palabras fina-  
 les:

Do not despair - many are happy much of the - -  
 time; more eat than starve, more are healthy -  
 than sick, more curable than dying; not so many  
 dying as dead; and one of the thieves was saved.  
 Hell's bells and all's well - half the world is  
 at peace with itself, and so is the other half;  
 vast areas are unpolluted; millions of children  
 grow up without suffering deprivation, and - -  
 millions, while deprived, grow up without - -  
 suffering cruelties, and millions while - -  
 deprived and cruelly treated, none the less --  
 grow up. No laughter is sad and many tears are  
 joyful. At the graveside the undertaker doffs -  
 his top hat and impregnates the prettiest - -  
 mourner. Wham, bam, thank you Sam. (ibid.)

La ambigüedad alcanza su apoteosis. Se constata una-  
 situación mundial deplorable por una parte, y por otra se  
 produce una invitación a la esperanza, a no caer en la -  
 desesperación porque siempre se puede establecer un balan-  
 ce positivo en el que predomina el bien sobre el mal, - -  
 aunque para ello, y otra vez aquí encontramos la naturale-  
 za contradictoria de toda formulación stoppardiana, la -  
 subjetividad debe adoptar una actitud de resignación para  
 sobreponerse a un conocimiento objetivo de la realidad -  
 que nos informa que, en último extremo, aunque se sufran-  
 crueldades sin cuento y se padezca toda una serie de pri-  
 vaciones, "sin embargo se sigue creciendo". La solicitud-

es sutil y depende de nosotros el aceptarla: La absurdidad del mundo beckettiano en el que nos encontramos no puede ser superada mediante la desesperación. Por el contrario se trata de intentar superarla mediante el conocimiento de su realidad. A partir de ella cabría la esperanza de que esa realidad actual no puede perpetuarse sino que indefectiblemente se superará por la evolución de la naturaleza esencialmente contradictoria de todos los fenómenos humanos: "No laughter is sad and many tears are joyful". La "muy negra comedia" de la que nos hablaba Hunter, encierra en su negritud -contradictoriamente- un componente de esperanza que, sin embargo, nunca podrá eliminar la realidad de esa finitud humana que siempre acaba en la tumba que ya está potencialmente abierta para todo aquel que no sea "divino" y que puede suponer el renacimiento de un auténtico humanismo a partir de esa objetividad añadida a las que señalaba George Moore y que igualmente se demuestran universales, objetivas y absolutas: "Life is better than death... love is better than hate... light... is more beautiful than a rotting corpse".

Pero si estos son los postulados que profunda y universalmente informan el devenir humano la situación actual no transcurre por esos cauces. Dotty, el personaje "inocente" y al mismo tiempo intelectualmente lúcido de Impers, consume este onírico desenlace subrayando con sus palabras, "Goodbye spooney Juney Moon", el final de un romanticismo idealista sobre la condición humana que ha quedado obsoleto. Dotty, la mujer de un "dotty academic" como señala Edward McFadyen (13), pone con su

realismo característicamente femenino el conocimiento del mundo del que George quiere escaparse de una forma tan teórica como inútil. Stoppard, no nos olvidemos, está parodiando sistemáticamente todo aquello que despliega en el escenario, desde el "show business" y las populares obras de detectives hasta las jergas y la situación de la filosofía actual, con el consiguiente efecto cuestionador que de ello se deriva. Por eso, si bien estamos de acuerdo con Ruby Cohn en la primera parte de su juicio crítico sobre Jumpers - "In parodying mysteries, crooners, and Shakespeare, Stoppard is on sure ground" - discrepamos radicalmente de la segunda en la que añade que "his footing slips in his play-long parody of philosophy. Physical gymnastics is a witty metaphor for mental gymnastics in a play that purports to jump to no conclusion" (14). Creemos que en Stoppard no se puede ni se debe buscar la claridad de un mensaje que signifique una "conclusión" pues como él mismo nos advierte, le resulta imposible reconocer esa "last word" que pueda cerrar su permanente y contradictorio debate al que sólo nosotros, como espectadores, nos es dado poner nuestro particular punto final. Como nos recuerda Christopher Bigsby, Jumpers es la primera obra sobre la que Stoppard declaró que quería responder a la pregunta que en ella planteaba o, al menos, hacer una especie de contrapregunta

about the growingly materialist base of modern society and the desperate attempt by its protagonist to establish the existence and reality of transcendent values. (15)



La cuestión parece haber quedado, en principio, incontestada pero el análisis que hemos desarrollado apunta claramente a toda una serie de hechos escénicos que nos indican hacia donde se encuentra la respuesta que Stoppard "da", aunque sea implícitamente. En este sentido, Bigsby también encuentra el paralelismo existente entre George Moore y George Riley, unidos por el fracaso común de intentar construir unas estructuras lógicas en una situación absurda debido a un teoricismo excesivo que les impide comprender lo que acontece en el mundo real, ya que son incapaces de establecer "the necessary connexion between theory and practice". Pero el proceso de destrucción de George Moore no le es totalmente ajeno a nuestro protagonista puesto que como ya hemos señalado resulta un ser incapaz de dar una solución a sus contradicciones internas:

His convictions seem paradoxically to lead him to contradiction and equivocation. His respect for reason leads him to attempt a rational justification for faith, while his commitment to tolerance makes him endorse the very forces which threaten his philosophy most directly. (16)

El personaje creado por Stoppard resulta paradigmático de lo que es, en última instancia, un proceso de auto-destrucción por lo que no resulta precisamente deseable ni ejemplarizador. Evidentemente la parodia stoppardiana adquiere la fuerza de una denuncia de lo que "no debe ser" un modelo a seguir si se desea conocer primero, y transformar después, la realidad. Así lo parece entender

Igualmente Bigsby cuando concluye que Jumpers es una obra centrada fundamentalmente en la "inadequacy of attempts - to capture reality with words" (Subrayado nuestro), ya - que se incurrirá en "the palpable absurdity of measuring - with a rule whose length obstinately varies from moment - to moment". Creemos que esta referencia al comportamiento dialéctico de la realidad resulta muy esclarecedor respecto a lo que hemos venido sosteniendo en nuestro estudio.= El mundo universitario de Jumpers es un microcosmos ficcional en el que Stoppard especula o hace su personalísima distopía sobre el inmediato "brave new world". La investigación que en él se produce no se ciñe estrictamente a la del asesinato de McFee sino que, simbólicamente, se refiere a la muerte de la ética personal en aras de un - pragmatismo utilitarista definitivamente amoral (17). De esta manera, la parodia del típico "whodunit" adquiere resonancias metafísicas como dice Hayman, sin quitar ningún "pathos" a unos personajes que adquieren una auténtica - "humanidad" sin caer nunca en la caricatura. Jumpers, como apunta muy oportunamente el conocido crítico británico,

is an oceanic play with a glistening surface - and chillingly profound undercurrents, but - - bobbing stubbornly about, like survivors - - clinging to the driftwood of a shipwrecked - - culture, are Dotty and George. ...He is - - deriving his values and his words from a system which is disintegrating. Traditional ethics - - cannot survive in a universe where quarrelsome - jumpers can land on the moon, churches are - - converted to gymnasiums, an agnostic - - agriculturalist appointed by the government as Archbishop of Canterbury and the police can be persuaded to connive at murder. (18)

Esa humanidad es precisamente la que da lugar a lo -  
 que Cándido Pérez Gallego ha denominado muy precisamente=  
 como "vulnerabilidad" de un George Moore que al incurrir=  
 en meramente "un uso estético" del lenguaje produce la -  
 "sensación de vacío" que experimenta y que le conduce al=  
 fracaso de su inacción. En este contenido reside precisa-  
 mente el valor de Jumpers que no puede descalificarse por  
 alguna "insufrible alusión a T. S. Eliot" (19) ya que si,  
 en efecto, pueden encontrarse excesos como el señalado y=  
 que son consecuencia de su voluntad de "entretener, asom-  
 brar y cautivar" como dice Joan F. Dean, también está cla-  
 ro que ese impulso se equilibra con otro que procede de -  
 la intención de Stoppard de sugerir que

something more profound is indeed happening, to  
 imply that our perspective may inhibit us from  
seeing things as they truly are, to assert that  
the consequential is being revealed. (20)

En este sentido, ya hemos destacado como la relación  
 intelectual entre George, el "dotty academic" y su - -  
 "alter-ego" filosófico y esposa Dotty, consiste esencial-  
 mente en un debate sobre su conocimiento, comprensión y -  
 proximidad de lo real, para poder ver las cosas "as they=  
 truly are" o, dicho de otra forma, "which of them is - -  
 closer to reality" en palabras de Dean. Filosóficamente -  
 hablando, es la autora de Comedy as a Moral Matrix la que  
 nos ofrece una de las visiones más completas del complejo  
 pensamiento encerrado en Jumpers:

The world of Jumpers shows the hedonism, - -

preoccupation with self, utilitarianism, logical positivism, and skepticism of what Tom Wolfe - called "the Me decade". ...It has become a - - common place that twentieth-century philosophy- in particular and ontological studies in - - general have nothing to do with life as it is - lived. This conclusion grows out of the extreme abstraction, highly specialized jargon, and - - self-reflective qualities endemic to such - - studies. ... In Jumpers, Dorothy Moore... - - articulates the irrelevance of philosophical - speculation in general and her husband's in - - particular. ... Jumpers pits the intuitionists- against the rationalists; the spiritualists - - against the materialists. (21)

No queda la menor duda de que a pesar de esa fórmula stoppardiana tan específica de combinación de "seriedad y frivolidad", que encuentra una plasmación tan definitiva- en Jumpers, su contenido se nos presenta como un auténti- co desafío motivador de reflexión o, como dice Oleg - - Kerensky, "thought - provoking". Evidentemente Stoppard - ha sentado las bases para la polémica. Su original enfo- que del cual parece ser muy consciente tal como podemos - apreciar en sus declaraciones (22), lleva a Philip - - Roberts en su conocido ensayo "Tom Stoppard: Serious -- Artist or Siren" a afirmar que aunque en Jumpers y - - Travesties se aborda una problemática muy profunda, las - cuestiones de fondo "are severely diffused by the - - shifting insistence upon farce which both featherbeds and suffocates them" (23). Pero también puede conducir a una- interpretación diametralmente opuesta tal como se produce en el caso de Thomas R. Whitaker que sintoniza perfecta- mente con la dramaturgia de Stoppard al descubrir la - - "anti-farsa" que encierra la farsa de Jumpers que logra - poner en evidencia la "seria" cuestión de que la acción -

escénica "suggests an apocalyptic disarray, as technological power overwhelms ethical wisdom". Y esto se consigue fundamentalmente con un personaje, George Moore, que con su impotencia, su fragilidad y su contradictoria incoherencia pone una nota de profunda humanidad en un mundo que camina aceleradamente hacia una creciente deshumanización. Lucina P. Gabbard ha calificado a Jumpers de "mystery play" y, en efecto hay que aceptar que en esta obra se produce una parodia intencionada de lo que podemos definir básicamente como un "whodunit" metafísico sobre la "muerte-desaparición" de la Ética o, ¿por qué no decirlo?, sobre la muerte de Dios. Pero esta parodia se incardina en la realidad mediante el subterfugio de utilizar una muerte "real" (la de McFee) para que se pueda producir el correspondiente proceso de investigación que nos conduzca a un conocimiento definitivo de lo que ocurrió en la "realidad" mientras que paralelamente se lleva a cabo el correspondiente y deseado (por Stoppard) "intellectual leapfrog" por lo que se puede concluir consecuentemente que este "Stoppard's Absurd 'Whodunit' about the multiple mysteries of life is an almost perfect blend of form and content" (24). Este criterio es el que, al final, parece alcanzar un reconocimiento casi generalizado. Whitaker, por ejemplo, no duda en ser absolutamente tajante a la hora de apreciar las cualidades de la que se demuestra como una de las obras más completas e imperecederas (25) de Tom Stoppard:

Jumpers remains his richest and most compelling exploration of the ethical issues we must face

as we act in a human world. (26)

Desde nuestro punto de vista, Jumpers supone una investigación iluminadora sobre la realidad de ese mundo - que no nos parece tan "humano" como afirma Whitaker. Esa investigación se realiza, como es tan característico en Stoppard, en clave de parodia y el resultado puede parecer descorazonador en función de lo descubierto que aparece "descarnado", desprovisto de todo embellecimiento idealizador y alienante, como consecuencia de la inteligencia paródica que ha empleado nuestro autor. El resultado - - puede ser una nueva visión con la que abordar las - - "ethical issues" que siempre se nos plantean en nuestro "ser-en-el-mundo". La derrota y aniquilación, como la sufrida por George Moore, es, solamente, una de las muchas probabilidades posibles.

Notas:

- (1) La temática filosófica de Jumpers atrajo la atención de los círculos filosóficos que debatieron ampliamente su contenido. Ayer, Wykeham Professor de Lógica en la Universidad de Oxford publicó un artículo titulado "Love Among the Logical Positivists" en el Sunday Times de Londres el 9 de Abril de 1972 que contenía un juicio muy favorable para Stoppard tal como hemos indicado. Posteriormente, en 1975 y tal como indica Joan F. Dean, Jonathan Bennet publicó un artículo condenatorio en la prestigiosa publicación Philosophy. La difícil ambigüedad de Stoppard volvía a producir las correspondientes polémicas con división de opiniones acerca de su "seriedad".
- (2) Tom Stoppard, Conferencia celebrada en el National Press Club (Washington, D.C.) el 11 de Octubre de 1979.
- (3) Tom Stoppard, Ambushes for the Audience, Theatre Quarterly 4 (1974): 6. pp. 6-7. Subrayados nuestros.
- (4) Pilar Hidalgo, La Ira y la Palabra, pp. 114-115. Cursivas de la autora.
- (5) Tom Stoppard, Jumpers, Faber and Faber Limited, London 1976. Las citas subsiguientes de esta obra corresponden a la edición mencionada, por lo que únicamente haremos constar el número de la página en la que se encuentran, inmediatamente después de ser realizadas.
- (6) Benedict Nightingale, An Introduction to Fifty Modern British Plays, p. 418.
- (7) Es precisamente Archie el que destaca la ambigua condición de su subordinado cuyas actitudes son toleradas como si fueran una rareza exótica o una especie en peligro de extinción. En cualquier caso, resulta inofensivo y puede ser mostrado como una "pieza de museo". En estos, o muy parecidos términos se lo explica el Vice-Canciller al Inspector Bones:

Moore himself is not important - he is our tame believer, pointed out to visitors in much the same spirit as we point out the magnificent stained glass in what is now the gymnasium (se refiere a la iglesia). (p. 63. Subrayado nuestro)

- (8) El nombre del protagonista responde a otra "audaz emboscada" de Stoppard. George E. Moore (1873-1958) fue una figura destacada de la filosofía británica de nuestro tiempo en el campo de la Ética a la que aportó su obra más importante, Principia Ethica (1903). Al contrario del George Moore de Stoppard que no es sino un "travestido dramático" del filósofo, éste pasó de una educación religiosa y evangélica a un declarado agnosticismo. "También" amigo de Bertrand Russell y miembro del "Bloomsbury Group" se le definió como "ético intuitivo" dada su formulación de que "the good is knowable by direct apprehension". Su filosofía fue denominada, curiosamente, "Ideal Utilitarianism", ocupándose también del problema de la naturaleza del sentido de la percepción, lo cual nos conecta directamente con otra de las preocupaciones básicas de Stoppard. La denegación por parte de Archie de la cátedra de Lógica a George, arguyendo que los estudiantes le creen autor de los Principia, nos habla de la sutileza y profundidad que adquiere el entramado dramático creado por Tom Stoppard.
- (9) Stoppard no duda en parodiar la Teoría de la Relatividad: "Copernicus cracked our confidence, and Einstein smashed it" dice George y para realzar su observación y hacerla más teatral, pone otro de sus "jocosos" pero significativos ejemplos: "one can no longer believe that a twelve-inch ruler is always a foot long". Cumplida esta premisa, la creencia en un Dios creador, como ya hemos señalado, se hace "relativamente" menos segura.
- (10) Cuando el Inspector Bones pregunta si habría tenido motivos para asesinarle, Sir Archibald responde que "perhaps, McFee, my faithful protégé, had secretely turned against me ... McFee was the guardian and figurehead of philosophical orthodoxy, and if he threatened to start calling on his masters to return to the true path, then I'm afraid it would certainly have been an ice-pick in the back of the skull". (pp. 63-64. Subrayado nuestro). La autoinculpación parece suficientemente clara y al mismo tiempo constituye una referencia a los métodos expeditivos con-



los que el totalitarismo "resuelve" los problemas de disidencia política o teórica. Leon Trotsky asesinado con un piolet por Ramón Mercader siguiendo directrices stalinistas queda suficientemente identificado como ejemplo de lo que ocurrió y, por desgracia, puede ocurrir en nuestro mundo presente y futuro.

- (11) La escena (fin del segundo acto) está dotada de una gran teatralidad. Crouch revela a George el terror - que McFee tenía a su amante secreta y secretaria de Moore. Al salir ésta, puede ver una mancha de sangre en la espalda de su abrigo:

George realizes that the blood must have come - from the top of the cupboard, i.e. wardrobe. He needs to stand on his desk or chair. He puts - Pat (the tortoise) whom he had been holding, - down now and climbs up to look into the top of the cupboard; and withdraws from the unseen - depths his mis-fired arrow, on which is impaled Thumper (the hare). The music still continues. - Holding Thumper up by the arrow, George puts - his face against the fur. A single sob. He - steps backwards, down... CRRRRRUNCH!!! He has stepped, fatally, on Pat. With one foot on the desk and one foot on Pat, George looks - down, and then puts up his head and cries out, - 'Dotty! Help! Murder!' George falls to the floor. ...His last sobs are amplified and repeated right into the beginning of the Coda.

Como se puede apreciar, George, con su "ludicrous - figure" y su peculiar comportamiento es el causante de su propia desgracia, materializada en la destrucción de dos elementos en los que había depositado su "esperanza" profesional y, también, parte de su dañada afectividad. Su derrumbamiento tiene unas evidentes connotaciones caracteriológicas que sugieren que él es el principal artífice de su destino.

- (12) Se refiere a aquellos que después de haber formulado la tesis mencionada - "knowledge is only a - possibility..." - contradictoriamente sustentan, dado su "pragmatismo amoral", la tesis subsiguiente - con todo lo que tiene de apoyo a la existencia de los "valores morales absolutos". Evidentemente, - George intenta hacer una denuncia del "oportunismo - filosófico" que el mismo desvarata.

- (13) Edward McFadyen, The British Theatre, A Personal View, National Book League, London 1977. s. n.  
 "Dotty", coloquialmente, significa "feeble-minded, - idiotic". El hecho de que la esposa de George respon-  
 da a este nombre implica su condición de "alter ego"  
 de un filósofo que en algunas circunstancias roza un  
 comportamiento que podemos calificar de "idiotic". -  
 Dotty es lo que George, parece no ser pero que a ve-  
 ces es. Los dos podrían ser la personificación de la  
 dicotomía intuicionismo versus racionalismo.
- (14) R. Cohn, Tom Stoppard, Light Drama and Dirges in Marriage, p. 116.
- (15) C. W. E. Bigsby, Tom Stoppard, p. 18.
- (16) Bigsby, p. 22.
- (17) Se debe tener en cuenta que George define parcialmen-  
 te los acróbatas como "benthamitas". Jeremy Bentham=  
 (1748-832) teórico del "Utilitarianism" - "it is the  
 greatest happiness of the greatest number that is -  
 the measure of right and wrong" - sentó las bases -  
 del Relativismo Moral que denuncia George Moore tal-  
 como hemos visto por basar el bien y el mal en su de-  
 finición como "anti-social" y, consecuentemente, -  
 correr el riesgo de ser definidos por el poder polí-  
 tico. Debemos recordar que Hard Times ya fue un ata-  
 que contra los excesos de los Utilitaristas: Falta -  
 de representatividad política genuina, corrupción y -  
 cinismo en la vida pública. Los males políticos del -  
 siglo XIX parecen no haber desaparecido y, por el -  
 contrario y en visión de Stoppard, se proyectarán en  
 el futuro inmediato. Jumpers puede entenderse en es-  
 ta línea de compromiso "dickensiano" del hombre de -  
 letras con los males de su sociedad y de su tiempo.
- (18) R. Hayman, Tom Stoppard, p. 108.
- (19) Cándido Pérez Gállego, Pragmática del Nuevo Teatro -  
 Inglés, en Estudios sobre Teatro Inglés Contemporá-  
 neo, Universidad Nacional de Educación a Distancia, -  
 Madrid 1981, p. 104. El lenguaje teatral de Stoppard  
 está plagado de alusiones literarias ya que forman -  
 parte de lo que el propio Pérez Gállego califica con  
 acierto de "uso estético". El problema reside en la-

aparente frivolidad que impregna, como en este caso, la utilización de los "monstruos sagrados". El caso es que ninguna "autoridad", ni siquiera el propio Stoppard, se libra de su acerada capacidad paródica.

- (20) Joan F. Dean, Tom Stoppard: Comedy as a Moral Matrix, p. 58. Subrayado nuestro.

- (21) J. F. Dean, pp. 66-67.

- (22) Oleg Kerensky cita las siguientes palabras de Stoppard en unas declaraciones a Steve Grant en Time Out:

It's a matter of taste whether one says they're wonderfully frivolous saddened by occasional seriousness, or whether there's a serious play irredeemably ruined by the frivolous side of this man's nature.

O. Kerensky, The New British Drama, p. 155. Tal como el propio autor plantea el dilema presente en sus obras no es de extrañar que éste sea el principal escollo crítico que se plantee a los estudiosos de su obra. El clisé "serious artist or siren" ha tenido un éxito perfectamente justificado que, como dice Stoppard, debemos decantar en uno u otro sentido, en función de nuestros "gustos", o mejor dicho, nuestra capacidad de interpretación crítica.

- (23) Philip Roberts, "Tom Stoppard: Serious Artist or Siren", p. 87.

- (24) Lucina P. Gabbard, "Stoppard's JUMPERS: A Mystery Play", Modern Drama, Vol. XX N° 1, March 1977, p. 95.

- (25) Trece años después de su estreno en el National Theatre, Jumpers ha vuelto a ser puesta en escena de la mano del mismo y ya habitual director Peter Wood. El éxito de crítica y público han demostrado claramente la vitalidad de esta obra que en el transcurso de este tiempo parece haber incrementado su consis-

tencia en lo que se refiere a la visión del mundo - contemporáneo y a la evolución de los valores en él= vigente.

(26) T. R. Whitaker, Tom Stoppard, p. 107.

Travesties: Sobre la función social del arte. Estetas, Contestatarios y Comprometidos

"Travesties (1974) es una de las obras más fascinantes del teatro inglés contemporáneo". Así comienza el interesante juicio crítico de Pilar Hidalgo sobre esta obra de Stoppard de la que inmediatamente después opina que "es también una de las más complicadas" (1). Y, en efecto, estamos de acuerdo en estos criterios que definen de manera perfecta la bipolaridad presente en una obra que marca la culminación de todo su teatro hasta el presente. Fascinación dramática y complicación teórica, intelectual y escénica son los dos polos sobre los que gravita una profunda discusión sobre la naturaleza y la función social del arte que entendemos como la exteriorización del debate interno que el propio Stoppard ha realizado para definir su arte y ser capaz, al mismo tiempo, de definirse como artista. Pero entendemos que no sólo es este aspecto -tan evidente- el que constituye un centro de preocupación para nuestro autor, sino que la investigación de la realidad como forma de llegar a su conocimiento, vuelve a ser el tema central de Travesties, sobre todo en lo que se refiere a la verosimilitud de lo recordado como reproducción fiel de lo acontecido. Ya hemos señalado lo significativo que encontramos el título de esta obra, tanto en su sentido específico de referirse a una realidad que se presenta como una apariencia distinta de la propia, falsificando su naturaleza y adoptando otra diferente cuando no opuesta, hasta el extremo de que sólo su con

sideración detenida y cuidadosa nos puede proporcionar el conocimiento de lo que realmente es.

En su conversación con Anthony Smith (2) sobre las realizaciones y claudicaciones existentes en todos los procesos humanos, particularmente los políticos -por no decir revolucionarios- Stoppard explicaba que las exigencias de hacerlos viables suponían la modificación, cuando no el abandono, de los presupuestos con los que fueron concebidos. La presencia de Vladimir Ylich Ulianov, Lenin, y la discusión de su teoría estética en Travesties implican, para nosotros, la importancia que tiene este segundo aspecto político, social y de coherencia teórica y práctica en la concepción dramática de un Stoppard que, sin querer ser político, está profundamente impregnado de política entendida como el marco de referencia más amplio para entender "en última instancia" los comportamientos humanos, uno de los cuales -entendido el comportamiento como actividad- sería el arte. La renuncia de Lenin al arte -como también su conocida renuncia al ajedrez- nos habla de una concepción de la realidad como algo acuciantemente necesitado de transformación económica y social y no de interpretación estética ya que ésta implicaría un escapismo teórico e intelectual en el goce artístico individual incompatible con unas realidades humanas desoladoras que, en principio, tendrían que hacer imposible dicho goce. Pero si todo esto es, en efecto, una forma de teorización estética perfectamente razonable, tampoco es la única ni la más exacta. Stoppard, consciente de la complejidad -extraordinaria que tiene toda discusión sobre el arte, in

cluye otras dos figuras universales, James Joyce y - -  
 Tristan Tzara, como patrocinadores de otras ideas radical  
 mente diferentes de las de Lenin y, a su vez, divergentes  
 entre sí. De esta manera, nos ofrece la posibilidad de -  
 considerar el mismo tema con unos planteamientos muy di-  
 versos derivados de unas concepciones que, por otra par-  
 te, vienen a ser un compendio de las teorías esenciales -  
 sobre el arte. La visión política y partidista del arte -  
 concebido como instrumento del cambio social por parte de  
 Lenin, el "nihilismo destructor" de los dadaístas repre-  
 sentado por Tzara convencido de la inutilidad del arte en  
 un mundo demencial e intransformable y el esteticismo pu-  
 ro de un James Joyce partidario del "arte por el arte" y=  
 de su autonomía radical frente a los demás fenómenos so-  
 ciales se van a dar cita en esta preciosa y preciosista -  
 tertulia estética que es Travesties.

El desarrollo de la obra, también va a contar con -  
 otro personaje fundamental, el "common man", anónimo y -  
 desconocido, al que no se puede ignorar como último y de-  
 finitivo protagonista de la historia y de los hechos so-  
 ciales, sin el cual nada acontece, ha acontecido ni acon-  
 tecerá en el mundo. Este hombre corriente, Henry Carr, -  
 cuya existencia histórica también fue real (3), y cuya -  
 anécdota vital utiliza Stoppard para enhebrar su "fic- -  
 ción" dramática, actúa como elemento de referencia de to-  
 do lo que sucede y se discute a su alrededor; él va a - -  
 ser, desde su anomia y su carencia de importancia, el que  
 va a contrastar y enjuiciar los diversos criterios expre-  
 sados por figuras tan importantes, desde un "common sense"

-tal como lo podría concebir Virginia Woolf- muy poco común en lo que se refiere a la capacidad crítica que manifiesta y que nos sugiere todo lo que en este personaje ha puesto Stoppard de sí mismo como persona en búsqueda de una respuesta ante tantas solicitudes teóricas. Carr, convertido en narrador ("¿Fiable?" se pregunta muy oportunamente Pilar Hidalgo) de tan complejo debate, es el personaje sobre el que pivota la acción de Travesties que se desarrolla en "flashbacks" intermitentes, intercalados en una "narración" desde el presente (como se ve esta estructura es análoga a la de Artist Descending a Staircase pero sin su sistematicidad) con la que se quiere "reconstruir" lo que ocurrió para intentar establecer unas "conclusiones", un tanto didácticas, que se derivarían de los debates y acontecimientos recordados.

Otro punto importante es el tratamiento de todo este proceso. Stoppard, está muy claro, no quiere hacer "realismo" y, mucho menos y ni siquiera en esta ocasión, "realismo socialista"; no se trata de emprender un esforzado y costoso esfuerzo de reconstrucción exacta de lo pasado y el resultado final parece serle más o menos indiferente en lo que se refiere a la fidelidad conseguida. Por eso la parodia de la realidad -una realidad parodiada- es la que aparece como marco de unos sucesos y palabras que a lo mejor no fueron verdad pero que, también, podrían haber sido absolutamente auténticos y posibles. La deformación que este recurso permite introducir amplía el marco de la acción dramática, al no tenerse que ceñir a algo preexistente con las exigencias que esto plantea, y abre-



toda una serie de posibilidades de distanciamiento mediante el humor. Finalmente, da acceso a una mayor profundización en el significado de unas realidades que ya no pueden interpretarse de una manera unívoca al ser expuestas, o contadas, desde diferentes puntos de vista. Como acertadamente señala Christopher Bigsby:

The question is effectively begged by the form in which Stoppard chooses to conduct the debate. For the most part we see the characters only as they are refracted through the febrile imagination of a minor British consular official, Henry Carr. ... Indeed, apart from appropriating dialogue and even two characters directly from Wilde's play (The Importance of Being Earnest), he even restructures history so that it conforms to the requirements of high comedy. The title is thus an appropriate one as Stoppard, through Carr, presents a travesty of both literary styles and historical events. (4)

El hecho de que Carr proceda a una recreación de la realidad que intenta recordar, puede invitar a pensar que el resultado es una absoluta ficción producto de su "febril imaginación". Sin embargo, y excepcionalmente, Stoppard cita al comienzo de su obra las fuentes bibliográficas que ha utilizado para fundamentar y hacer reales las opiniones expresadas. Desde luego, destaca el que la parte dedicada a Lenin sea más numerosa que la correspondiente a Joyce y Tzara en una relación de siete títulos citados que van desde sus obras completas hasta Days with Lenin de Máximo Gorki, mientras que hay solamente dos para cada uno de los otros dos personajes y en los que se incluye el James Joyce de Richard Ellmann; por último es interesante constatar que la magnífica The First World

War, an Illustrated History de A. J. P. Taylor, el célebre historiador británico, se encuentre también presente en esta reducida pero selecta bibliografía. Es evidente que el conocimiento de los personajes y de la época en que se desarrolla la acción, ha jugado un papel muy importante en el planteamiento de Travesties. Una cosa es que Stoppard se plantee la necesidad de aceptar hasta sus últimas consecuencias "su absoluta falta de convicciones" o, expresado de otra manera, su "absolute lack of certainty about almost anything", y otra el que proceda a una acumulación exhaustiva de datos para que sus espectadores puedan juzgar e incluso llegar a establecer unas conclusiones propias a partir de lo que contemplan. También podemos decir que la presencia de ese "almost" abre la posibilidad de que, a pesar de sus afirmaciones en ese sentido, Stoppard sí posee algunas convicciones que, en cierto modo, informan toda su obra. Lo que destaca en Travesties, y así lo subraya Bigsby, es que

From his initial description of the characters through to Lenin's departure for Russia, it is the political activist alone who for the most part escapes parody. ... The result is a curiously reverential treatment of the political leader, an approach quite at odds with the tone of a play which seems to suggest his poverty of imagination, his disregard for moral values and his misconceptions about the function of art and history. (5)

En efecto, es evidente que el tratamiento realista en tono documental -Stoppard incluye una conferencia ("Cecily's Lecture" al comienzo del segundo acto), discursos de Lenin y un relato pormenorizado de sus andanzas-

proporciona una clara objetividad a todo lo que se refiere al líder bolchevique, pero lo que la obra "sugiere" no es precisamente el fruto de la casualidad y lo que aprecia Bigsby, es algo que todo espectador de Travesties puede también captar y criticar en términos tan drásticos como los suyos a partir de lo que Stoppard expone con imparcialidad: El personaje, y lo que fueron sus ideas, hablan por sí mismos permitiendo que cada cual llegue a su conclusión. Carr también interviene e interfiere en esta exposición; el Lenin de Travesties, como todos los demás personajes y acciones de la obra, es el resultado de haber sido tamizado a través del filtro de su poco fiable recuerdo. Ahora bien, la fuerza propia que todos ellos poseen trasciende y supera la distorsión que la mente, y las fobias y filias de Carr introducen, de forma que se expresan individualmente a pesar del intérprete que Stoppard les ha otorgado. Tanto Lenin como Joyce y Tzara son perfectamente reconocibles y verosímiles, no obstante ser "versiones" parodiadas de sí mismos incluso en los lenguajes personales y literarios que utilizan:

In Travesties (Stoppard) draws on Shakespeare, Wilde, Joyce, Tzara and Lenin. Parodying Joyce's device of switching from one style to another in mid-narrative, he imitates the catechism sequence in Ulysses by writing a long sequence in which Tzara answers Joyce's Bracknellish questions about Dada (pp. 56-62 de la edición utilizada por nosotros). The syntax is sometimes Wildean, sometimes Joycean, sometimes Dadaistic. Another sequence is written in limericks, with each one split between several characters, and there is another sequence in rhyme that can be sung by Gwendolen and Cecily in the manner of 'Mr. Gallagher and Mr. Shean'". (6)

Como se puede comprobar, hasta la política, o mejor dicho la realidad que refleja el lenguaje político, es igualmente parodiada y podremos ver como en dicho lenguaje se encuentran las claves para nuestra consideración crítica ya que esa realidad política presenta con frecuencia situaciones absurdas, actitudes irracionales y planteamientos que no tienen nada que envidiar a las incoherencias que nos sorprenden en la vida cotidiana. Stoppard con su capacidad para imitar todo lenguaje, "traviste" distintas realidades lingüísticas para que en su deformación se genere el germen de la perplejidad y así se produzca un interés por la investigación de sus significados profundos. La aridez política de Lenin, la complejidad formal de Joyce o la demencia lingüística de Tzara son aproximadas y facilitadas mediante este proceso. Sus universos que resultan prácticamente inaccesibles para la inmensa mayoría, aparecen más próximos por una dramatización que suscita la curiosidad del espectador que comienza a encontrar determinados sentidos en lo que anteriormente consideraba ininteligible: "With Stoppard we feel a relaxed confidence that the flow of words, jokes, parodies, ideas is inexhaustible" (7). Este torrente de palabras, que hace tan dinámico y espectacular su teatro, se convierte así mismo en otro aliciente para seguir un desarrollo escénico que con su "audacia" consigue hacer desaparecer la dificultad de discursos intelectuales con tan complejos y profundos contenidos. "The actual content of the dialogue", como apunta Jim Hunter, "is often eloquent and impassioned debate about art, politics, and

human values" (8). Todo esto hace que Travesties -y recordemos, por ejemplo, la opinión de Pilar Hidalgo- sea una obra excepcional tanto en su forma como en su contenido. Pero si ya hemos esbozado los elementos esenciales de este último, procedamos ahora a una relación de su estructura escénica que, nos apresuramos a señalar, resulta extraordinariamente compleja.

Ante todo hay que destacar que "most of the action takes place within Carr's memory, which goes back to the period of the First World War" (p. 17), lo cual convierte a esta obra en algo que podríamos definir como "stream of consciousness escenificada" con todo lo que de errático, incoherente e "irreal" puede tener el vuelo de la imaginación humana durante el proceso del recuerdo. Con este punto de partida presente, podemos indicar que Travesties no es sino el desarrollo sutil de un debate sobre la naturaleza del arte, la justificación social del artista y la capacidad de reconstruir la realidad de los recuerdos en una situación artificialmente creada por Stoppard -un Zurich desvirtuado de 1917-1918 (el intervalo de un año es definitivo para establecer la imposibilidad de ciertas simultaneidades que parecen como "reales" en el escenario)- pero que tiene visos de realidad.

En esta situación es donde se va a desarrollar una versión locamente "travestida" de The Importance of Being Earnest que va a servir de "marco" frívolo para tan serio debate. Si se tiene presente un mínimo esquema de la obra de Oscar Wilde -Jack Worthing, tutor de Cecily hija de su protector, se crea un hermano, "Ernest", con cuya persona

lidad justifica sus escapadas a Londres donde se promete=  
 en matrimonio con Gwendolen, prima de un amigo de Jack, -  
 Algernon Moncrieff, que, a su vez, suplanta a Ernest para  
 prometerse a Cecily. El enfrentamiento entre las dos muje=  
 res por "Ernest" es resuelto por Lady Augusta Bracknell, =  
 madre de Gwendolen y tía de Algernon, revelando que Jack=  
 no es sino el hermano de Algernon, accidental e infantil-  
 mente desaparecido, Ernest Moncrieff- se puede proceder a  
 las siguientes indentificaciones: Carr es un "Algernon" -  
 que se enamorará de Cecily (al contrario de la obra de -  
 Wilde), bibliotecaria y fiel devota leninista, mientras -  
 que el "Jack" wilddiano será un Tristan Tzara en romance -  
 con Gwendolen que, en la obra de Stoppard, aparece como -  
 hermana de Henry Carr. La alteración más sorprendente - -  
 corresponde a un James Augusta (error cometido al bauti=-  
 zarle) Joyce que se convierte en una "Lady Augusta - -  
 Bracknell" al ser aceptado, equivocadamente, como carabina=  
 por parte de Gwendolen que llega a ser una especie de co-  
 pista y secretaria suya. El anecdotario sentimental que -  
 todo esto implica, proporciona el fondo en el que van a -  
 ir encajando recuerdos y debates hasta llegar a un desen-  
 lace en el que, muy a lo Stoppard, veremos cuestionada la  
 realidad de todo lo contemplado desde la escena inicial, =  
 ya que se mantiene constantemente una calculada ambigüe=-  
 dad sobre la tenue frontera que separa la realidad de los  
 recuerdos de Carr. De hecho, nos encontramos con que a la  
 hora de definir la "realidad" de la primera escena - -  
 Stoppard nos indica que "it is possible that Carr has - -  
 been immobile on stage from the beginning, an old man - -

remembering..." (p. 21. Subrayado nuestro). Al plantear la posibilidad de que se incluya o no la presencia de este personaje, paradójicamente "central" entre tantas personalidades luminarias, Stoppard parece indicarnos cuales van a ser sus planteamientos a lo largo de toda la obra: "Todo puede ser real, o una recreación de la realidad a través de la mente ya senil de Carr, una combinación de ambas posibilidades, o lo que nosotros decidamos. La escena "posiblemente" recordada consiste en un ligero apunte sobre los métodos de trabajo artístico e intelectual de Tzara, Joyce y Lenin con lo que tienen de revelador sobre sus respectivas concepciones del arte y del quehacer intelectual. El primero de ellos procede a una simbólica destrucción de su propia literatura al escribir primero un poema, recortarlo después palabra por palabra y luego recomponerlo al azar extrayéndolas sucesivamente de su sombrero (9). Por su parte, Joyce, aparece absorto en el dictado de lo que se puede reconocer como partes de su Ulysses y en una laboriosa selección de eruditas y difíciles citas. Por último, y de una forma un tanto casual - - - Joyce lee una de las notas que se le había caído al suelo a Lenin- comprobamos el tipo de información económica sobre la que el político ruso elaboró El Imperialismo, Fase Superior del Capitalismo (publicado por cierto en 1916 lo cual hace "irreal" el recuerdo de su redacción en la biblioteca de Zurich donde Carr la sitúa). La interrupción de su trabajo por la que fue su compañera, Nadya -- Krupskaya, para comunicarle la precipitación de los acontecimientos políticos prerrevolucionarios debido a la ab-

dicación del Zar Nicolás II, sirve para "fijar" el momento exacto en el que Stoppard, mediante la memoria de Henry Carr, quiere desarrollar su ficción dramática.

La personalidad de Carr y su caracterización poseen una importancia capital porque en torno a él se define todo el cosmos literario y dramático de Travesties. Personaje contradictorio, con tendencias mitomaniacas (se recuerda como cónsul británico y convierte a éste, Bennett - "quite a weighty presence" - en su mayordomo), aristócrata elegantemente reaccionario y educado en Eton es, a pesar de todas estas características, un portavoz de las opiniones comunes en un entorno de intelectuales selectos. Sus juicios, evidentemente resentidos por saberse anónimos, ganan la comprensión y el apoyo de los que como él forman el público general, admirador y espectador de las glorias y famas ajenas. Como conocedor algo más que culto del arte y la literatura, pondrá en algunas ocasiones una nota de moderación juiciosa producto de su "common sense" y, en otras, incurrirá en la evidencia del despropósito al ser movido por su envidia que tiende a descalificar fácilmente en función de los puntos negativos que ha procurado averiguar y exponer con cuidado para, así, poder descalificar "razonadamente", como ocurre en el caso de Joyce, a los que sus obras convertirán en imperecederos.

Stoppard es consciente de que tamaño personaje debe ser presentado con ciertas cautelas en lo referente a su comportamiento y a sus procesos mentales y nos advierte que



The scene (and most of the play) is under the -  
erratic control of Old Carr's memory, which is -  
not notably reliable, and also of his various -  
prejudices and delusions. One result is that -  
the story (like a toy train perhaps) - - -  
(occasionally jumps the rails and has to be - -  
restarted at the point where it goes wild. - -  
(p. 27)

Estos descarrilamientos memorísticos -"time slips" -  
en la terminología de Stoppard- llevan a una repetición -  
tanto de la acción como de las palabras que en ella se -  
pronuncian y proporcionan una clara verosimilitud realis-  
ta a todo el curso del recuerdo, o del intento de recor-  
dar, ya que lo hace perfectamente reconocible desde lo -  
que podemos constatar como fallos de memoria que también  
nosotros podemos padecer. Esta impresión queda ratificada  
por el "propio" Carr que llega a advertirnos del siguien-  
te modo:

Incidentally, you may or may not have noticed -  
that I got my wires crossed a bit here and - -  
there, you know how it is when the old think-  
box gets stuck in a groove and before you know  
where you are you've jumped the points... - -  
(p. 64. Subrayado nuestro)

Esta es sólo una parte de una aceptación de "culpas"  
que nos hacen familiar un personaje con el que simpatiza-  
mos por su naturalidad; un personaje que declara que per-  
dió su "knack for poetry writing" (p. 22), y que sabe que  
no podría ser artista bajo ninguna circunstancia ya que -  
no puede realizar ninguna de las cosas de las que se en-  
tienden como "Arte". Los pensamientos de Carr son a veces  
demagógicamente vulgares lo cual contrasta grandemente -

con las disquisiciones que le circundan y hasta se le oponen. Son opiniones normales con las que se puede sintetizar fácilmente. Sus actitudes pueden identificarse con las de millones de ciudadanos que entienden palabras como "patriotism, duty, ... love of freedom, hatred of tyranny= and sense of oneness with the underdog" (p. 38), utilizadas para explicar su alistamiento voluntario en la Primera Guerra Mundial en la que resultó herido, para pasar posteriormente a los puestos diplomáticos que le pusieron en contacto con el fascinante mundo de intelectuales y artistas que llegó a conocer posteriormente. En ese contexto es donde va a llevar y defender unos puntos de vista que contrastarán con los expuestos por un Tzara o un Joyce en unos debates que forman la columna central sobre la que descansa todo el edificio dramático de Travesties. Sus posturas sobre el arte se establecen desde el reconocimiento del mérito (y aquí Stoppard completa los elementos ya trazados en Artist Descending a Staircase) y la valoración de la dificultad específica del artista frente a las posturas aniquiladoras y descalificadoras de Tzara:

An artist is someone who is gifted in some way that enables him to do something more or less well which can only be done badly or not at all by someone who is not thus gifted. If there is any point in using language at all is that a word is taken to stand for a particular fact or idea and not for other facts or ideas... Don't you see my dear Tristan you are simply asking me to accept that the word Art means whatever you wish it to mean; but I do not accept it. (pp. 38-39)

La alusión al lenguaje, que se continúa en ironías -

respecto a los códigos privados y herméticos que utilizan determinados círculos artísticos, son una exhibición perfecta de sentido común que exige al que "dice que vuela" = que "vuele en la realidad" y no sólo "en las palabras" - que pueda utilizar para sus explicaciones. Contra estos - individuos, "members of a privileged class" que otorgan - unas dimensiones desproporcionadas al arte, es contra los que Carr dirige sus sensatas anatemas que conducen a toda una serie de "shrill self-enclosed squabbles of rival - - egomaniacs - formless painters, senseless poets, hatless= sculptors - and exhibitionists in general" (p. 46), para= luego extraer la siguiente reflexión de una experiencia - que es relativamente corriente para casi todo el mundo:

When I was at school, on certain afternoons we= all had to do what was called Labour - weeding, sweeping, sawing logs for the boiler-room, that kind of thing; but if you had a chit from - - Matron you were left off to spend the afternoon messing about in the Art Room. Labour or Art. - ... What is an artist? For every thousand - - people there's nine hundred doing the work, - - ninety doing well, nine doing good, and one - - lucky bastard who's the artist. (10)

Como se ve, Carr es capaz de proporcionar dos definiciones muy distintas, pero al mismo tiempo complementarias, de lo que entiende por artista y que podemos calificar de "realistas", por lo que tienen de comunes, al no estar desdibujadas ni perdidas en una acumulación de razones teóricas. Estas son las características del abanico de opiniones de Henry Carr que, como hombre de su tiempo y aparte la frívola obsesión que manifiesta sobre su dandismo en el vestir, abarca los temas candentes de su época.

ca: La guerra y la revolución social. Respecto a la primera cuestión, Carr se desliza por unos derroteros completamente opuestos a los que acabamos de señalar, es decir, - practica un "idealismo" de muy buen tono "burgués" que, - sin embargo es coherente con la ideología que manifiesta. Su visión de la guerra que alcanza un apasionado lirismo, no le permite captar la cruel y sangrienta realidad que - él mismo está describiendo hasta el extremo de desear volver a combatir:

Ah - yes... the war! Poor devils! How I wish I could get back to the trenches! - to my - -- comrades in arms - the wonderful spirit out - - there in the mud and wire - the brave days and the fearful nights. Bliss it was to see the - - dawn! To be alive was very heaven! Never in the whole history of human conflict was there - - anything to match the carnage. God's blood!, - the shot and shell! - Graveyard stench! (p. 27. Subrayado nuestro)

El hecho de que después de tan alarmante arrebató, - Carr pase sin transición alguna a comentar cual es la forma más adecuada de su ornamento personal - "I think to - match the carnation, oxblood shotsilk cravat, starched, - creased just so, asserted by a simple pin, the damask - - lapels - or a brown, no biscuit - no - get me out the - - straight cut trouser with the blue satin stripe and the - silk cutaway. I'll wear the opal studs" (p. 27) - hace de Carr un personaje real, con todas sus contradicciones -- (que se repiten constante y sucesivamente) y por lo tanto creíble, de carne y hueso, no obstante la "irrealidad" - fantástica y paródica que Stoppard crea en Travesties. El conocimiento de las ideas de Carr se plantea como una pro

gresión irregular - "un paso adelante, dos atrás" - por =  
 medio de la sucesión de "time slips" en los que no nos de=  
 ben importar "(the) correspondence, into matters of - -  
 detail and chronology" (p. 25). Sus planteamientos sobre=  
 la guerra se van desarrollando en una conversación cons=-  
 tantemente interrumpida por la aparición de diversos ele=  
 mentos en su "stream of consciousness" que le conducen a=  
 otra asociación de ideas o personas. La técnica que - -  
 desarrolla Stoppard consiste básicamente en el desdobra=-  
 miento de un concepto por parte de personajes con plantea=  
 mientos opuestos, lo cual siempre le permitirá a Stoppard  
 "contradecirse a sí mismo", tal como la "realidad" parece  
 contradecirse en posturas opuestas dependiendo de quien -  
 la interprete. En este sentido, Stoppard incluye unas re=  
 ferencias que pueden interpretarse como señales de aten=-  
 ción contra "el así es, si así os parece" y si el conoci=  
 miento depende de la información que se posea, nuestro -  
 autor pone en evidencia como una misma situación bélica -  
 real puede dar lugar a dos interpretaciones totalmente -  
 contrarias según correspondan a una fuente germanófila o=  
 aliadófila que son capaces de anunciar "an important - -  
 Allied and German victory, each side gaining ground after  
 inflicting heavy casualties on the other with little loss  
 to itself" (p. 26) al referirse a la misma batalla por -  
 parte del Neue Züricher Zeitung o el Züricher Post. Está=  
 claro que si nuestras opiniones son la reelaboración de -  
 las informaciones que recibimos, Stoppard, con su teatro,  
 quiere proporcionarnos la posibilidad de asomarnos a muy=  
 distintas y contrapuestas formalizaciones de la realidad=

para que podamos configurar la nuestra propia.

Carr, que habla desde el hombre que estuvo "in the mud and blood of a foreign field, unmatched by anything in the whole history of human carnage" (p. 37. Variación repetitiva de la misma idea. Cf. supra.), representa al hombre que ha convertido sus ideas en convicciones - confunde la realidad con la "racionalización" que ha elaborado sobre ella - o, porque no decirlo, sus prejuicios en convicciones. Al enfrentarse al conocimiento, más profundo y científico, que Tzara expone sobre la guerra, sus causas y su desarrollo, Carr estalla en indignación de "idealista" ofendido ante unas razones que cuestionan seriamente las "causas" por las que creyó luchar:

My god, you little Rumanian wog - you bloody dago - you jumped-up phrase-making smart-alecky-arty-intellectual Balkan turd!!! Think you know it all! - while we poor dupes think we're fighting for ideals, you've got a profound understanding of what is 'really' going on, underneath! - you've got a phrase for it! You pedant! ... 'capitalism with the gloves off'? Do you think that's the true experience of a wire-cutting party caught in a crossfire in Norman's-land?... You slug! I'll tell you what's 'really' going on: I went to war because it was my 'duty', because my country needed me, and that's 'patriotism'. I went to war because I believed that those boring little Belgians and incompetent Frogs had the right to be defended from German militarism, and that's 'love of freedom'. That's how things are underneath, and I won't be told by some yellow-bellied Bolshevik that I ended up in the trenches because there's a profit in ball-bearings! (p. 40. Subrayados nuestros)

En este discurso destaca como el método de elevar a categoría general una experiencia subjetiva propio del idealismo cognoscitivo supone un antagonismo radical con-

respecto al materialismo histórico patrocinado por Tzara. La insistencia sobre el conocimiento de lo que "realmente" está ocurriendo adquiere un carácter central en la polémica que se entabla entre los dos personajes ya que es el factor que ha determinado las actitudes que han adoptado en la vida configuradas por sus respectivas ideologías en forma de "racionalizaciones" que proporcionan un valor y un sentido a las acciones que llevan a cabo en su existir consciente. La explicación radical por parte de Tzara de que "wars are fought for oil wells and coaling stations; for control of the Dardanelles or the Suez Canal; for colonial pickings to buy cheap in and conquered markets to sell dear in. War is capitalism with the gloves off". (p. 39. Subrayado nuestro) responde a un profundo y serio planteamiento filosófico sobre el problema de la causalidad, del que un personaje tan "estrambótico" como Tzara llega a exponer cuestiones tan razonables como que "the causes we know everything about depend on causes we know very little about, which depend on causes we know absolutely nothing about" (p. 37), principio general que descarta una causalidad resultante de la mera yuxtaposición de acontecimientos como explica posteriormente al referirse al asesinato del heredero del trono Austro-Húngaro el 28 de Junio de 1914 en Sarajevo sólo como factor detonante de unas causas más profundas que determinaron el estallido de la Primera Guerra Mundial, y en el que, a su vez, concurrieron otra serie de factores, que entendidos como causas, harían que la presencia de Carr en las trincheras fuera el efecto de que el Archidu-

que de Austria se hubiera casado con una mujer de rango inferior al suyo. La sólida fundamentación de estos razonamientos, sin embargo, no consigue sino el empecinamiento de Carr en sus ideas que, como señalábamos anteriormente, le hacen desconocer hasta lo que él mismo describe - llegando a una conclusión de confuso lirismo en la que su prime toda referencia al horror de una guerra que antes entendía como "unmatched carnage":

Great days! The dawn breaking over no-man's-land - Dewdrops glistening on the poppies in the early morning sun! The trenches stirring to life!... "Good morning, corporal! All quiet on the Western Front?" ... Wonderful spirit in the trenches - never in the whole history of human conflict was there anything to match the courage, the comradeship, the warmth, the cold, the mud, the stench-fear-foly-Christ Jesu! (p. 41. Subrayado nuestro)

La repetición que aquí se produce ya es desvirtuadora, es la rememoración del que se ha escapado del infierno y se encuentra en un "pacific civilian heaven" gracias al milagro de haber sido "blessed by the blood of a blighty wound" (p. 41). Su distorsión es consecuente con ser un personaje que vive encerrado en un narcisismo egoísta, insolidario y elitista que se cree sus fantasías mitomaniacas y megalomaniacas (se llega a ver como "protagonista" decisivo de los acontecimientos que corrieron al triunfo de la Revolución de Octubre dada su relación -inexistente en la realidad- con Lenin). Estas características se ponen claramente de manifiesto en sus posiciones respecto a la revolución y los cambios sociales a los que Carr somete a su particular óptica mediante una inversión



de conceptos en la que se puede apreciar el ingenio de Stoppard que hace una parodia continuada de actitudes y opiniones reaccionarias, perfectamente reconocibles por otra parte, a pesar de su alteración humorística. La primera vez que habla de revolución social, Carr la quiere entender como la situación en que se podrán encontrar "unaccompanied women smoking at the Opera" (p. 29) y al referirla Bennett precisamente a la lucha de clases, "masters and servants", Carr procede a la siguiente y jocosa inversión paródica de lo que su mayordomo le insinúa al informarle de los acontecimientos en Rusia:

I don't wish to appear wise after the event, but anyone with half an acquaintance with Russian society could see that the day was not far off before the exploited class, disillusioned by the neglect of its interests, alarmed by the falling value of the rouble, and above all goaded beyond endurance by the insolent rapacity of its servants, should turn upon those butlers, footmen, cooks, valets... (p. 29. Subrayado nuestro)

El sentido de este "sinsentido" lo encontramos en la confrontación educada pero constante que mantiene con Bennett y en la que éste establece los hechos históricos con una objetividad y conocimiento encomiables sin que Carr, consecuentemente, se pueda permitir en el fondo ninguna veleidad interpretativa. "I have always found that irony -y Bennett es un irónico permanente- among the lower orders is the first sign of an awakening social consciousness", se lamentará Carr, para luego proporcionar una interpretación más científica de esta sutil rebelión de las clases serviles: "It remains to be seen

whether it will grow into an armed seizure of the means -  
of production, distribution and exchange, or spend itself  
in liberal journalism" (p. 32). Resulta obvio, que Carr, =  
aunque todo lo "disfrace" con las coletillas de su humor,  
conoce la realidad de unos acontecimientos con los que no  
está políticamente conforme y de los que, por lo tanto, -  
pretende burlarse. Este es el procedimiento que Carr em=  
plea a lo largo de toda la obra que "él" concibe como es=  
cenificación de sus importantes memorias en las que juz=  
ga, o pretende juzgar a todos los personajes y aconteci=  
mientos que conoció durante su estancia en Zurich. La mis=  
ma combinación de autosuficiencia condenatoria por una -  
parte, y burla resentida por otra, la encontramos en sus=  
intentos de "inmortalizar" a Joyce, Lenin o Tzara por me=  
dio de sus "Memorias". Carr, "friend of the famous", ca=  
paz "mentalmente" de escribir libros con títulos tan sig=  
nificativos como "The James Joyce I Knew" o "Through the=  
Courts With James Joyce", no vacila en pontificar que "to  
those who knew him, Joyce's genius was never in doubt" -  
(p. 22) y añadir luego con precisión que "to be in his -  
presence was to be aware of an amazing intellect bent on=  
shaping itself into the permanent of its own monument - -  
the book the world now knows as Ulysses!" (ibid.). Con to  
da la carga de crítica que esto implica, Carr acaba - -  
desatando la carga de resentimiento acumulada por el liti=  
gio planteado entre los dos a raíz de la representación -  
de The Importance of Being Earnest por The English - -  
Players en Zurich y en la que, desgraciadamente, los in=  
sultos devalúan el sutil análisis de la personalidad de -

Joyce que los precede. Los dos resúmenes finales consecutivos resultan, en el sentido indicado, ampliamente significativos:

In short, (Joyce was) a complex personality, an enigma, a contradictory spokesman for the truth, an obsessive litigant and yet an essentially - private man who wished his total indifference - to public notice to be universally recognised - In Short (esta repetición parece más bien un - "second thought" en el que se decide a decir lo que realmente ansiaba) a liar and a hypocrite, - a tight-fisted, sponging, fornicating drunk not worth the paper, that's that bit done. (p. 23. = Subrayado nuestro)

Este esquema se repite de manera análoga a la hora - de proceder a la rememoración de Lenin. El conocimiento - que Carr tuvo de él, podría dar lugar a unas Memorias de - títulos reveladores como "Lenin As I Knew Him", "The - - Lenin I Knew" o "Halfway to the Finland Station with V.I. Lenin: A Sketch". Además encontramos frases casi idénti- - cas que forman una descripción cuidadosamente ambigua donde se combinan admiraciones incondicionales con sutiles suge- - rencias descalificadoras: "To be in his presence was to - be aware of a complex personality, enigmatic, magnetic, - but not, I think, astigmatic" (p. 23. Subrayado nuestro). El retruécano con intencionalidad humorística, al que tan aficionado es Stoppard, da paso después a una alternancia de epítetos negativos y positivos: "An essentially simple man and yet an intellectual theoretician", "dynamic, - - gnostic and yet not, I think, anaemic stranger" (ibid.). - El resultado no es precisamente idolátrico como sugiere - Bigsby en su estudio. La confusión de que hace gala Carr=

queda reflejada en el retrato que hace del político ruso= y si la frase final con la que lo concluye parece categórica en un principio - "To those of us who knew him - - Lenin's greatness was never in doubt" (p. 24) - un análisis atento en su contexto manifiesta todo lo que tiene de lugar común, vacío de contenido real, pues en definitiva, no es sino una respuesta de circunstancias ante la imposibilidad de dar una contestación exacta a la pregunta tantas veces hecha de como era Lenin.

Por último y respecto a Tzara, o mejor aún el movimiento Dada, Carr sigue unas pautas parecidas en las que se alterna la definición precisa "Historical halfway - - house between Futurism and Surrealism, twixt Marinetti - and André Breton... 'Dada'! - down with reason, logic, - causality, coherence, tradition, proportion, sense and - consequence" (p. 25) con incoherencias y olvidos en los - Hugo Ball, Hans Arp, Picabia o Tzara podrían ser los protagonistas del mismo hecho en lo que sería otra gran obra de Carr: "Memories of Dada by a Consular Friend of the - Famous in Old Zurich: A Sketch".

Ahora bien, la complejidad expositiva de Travesties= no se agota en las dificultades que ofrece el proceso conmemorativo de Carr con sus "time-slips", sus asociaciones erráticas y sus bruscos saltos e interrupciones. El debate que se encierra en esta obra es pluridimensional y en él oiremos otras voces que elucubran y exponen sobre los temas centrales señalados: El arte y su función social, - la guerra y la revolución social. Tzara, Joyce y Lenin - aportan "personalmente" sus pareceres, o bien estos que=

dan expuestos por ese portavoz de Lenin que es Cecily o - por Gwendolen, no sólo pluma, sino también voz de Joyce.= La habilidad de Stoppard radica en ir graduando la aparición de estas voces mediante sucesivos debates bilaterales en los que se va cubriendo cada tema por medio de diferentes intervenciones, de manera que siempre podemos esperar algo más hasta que se cierra la estructura circular de Travesties que se puede sintetizar en un hombre que inicialmente recuerda para, después del itinerario - - ("odisea" muy propiamente joyciana) dramático, encontrarnos finalmente al mismo hombre que recuerda pero que es incapaz de llegar a unas conclusiones definitivas sobre sus recuerdos.

La acumulación de "subjetividades" que se produce en Travesties, cuenta, sin embargo, con el contrapeso de dos personajes que desempeñan la importante misión de anclartanta visión personal a la realidad y que son, por una parte, Bennett y, por otra, Nadya Krupskaya. Los dos -y = sobre todo Nadya- van a ejercer la función de cronistas, = de relatores de la Historia predominando una faceta interpretativa en el primero y puramente cronológica en la segunda.

Los "debates" mencionados tienen lugar de una manera que podríamos calificar de "encuentro triangular" en el que primero contemplamos a Tzara versus Carr, después a Carr versus Joyce para finalizar con Joyce versus Tzara como auténtica culminación de un proceso que cubre todas las posibilidades dialécticas. En el primero de ellos, ya advertimos a Tzara como exponente de la contestación radi

cal a los valores conservadores del "Establishment" defendidos y representados por Carr. Su contestación no es gratuita ni mucho menos sino que responde al conocimiento realmente profundo, científico y comprometido de los mecanismos que generan la realidad social en un sentido más amplio. En su paroxismo verbal podemos reconocer la indignación que motiva la impotencia sentida para erradicar la injusticia y la irracionalidad ante un sistema poderoso - que sólo deja expedita la vía de la protesta. Es la rebelión frente a unos poderes demasiado astutos - "I am sick of cleverness. The clever people try to impose a design on the world and when it goes calamitously wrong they - - call it fate" (p. 37) - que por medio de la imposición de su ideología pretenden confundir sus intereses particulares con el destino y que hasta, si es necesario, pueden plantear la necesidad de una guerra justificándola con la correspondiente manipulación de conceptos ideologizados:

You do exactly the same thing with words (to mean whatever you wish them to mean) like 'patriotism', 'duty', 'love', 'freedom', king and country... and honour - all the traditional sophistries for waging wars of expansion and self-interest, presented to the people in the guise of rational argument set to patriotic hymns... Music is corrupted, language conscripted. Words are taken to stand for opposite facts, opposite ideas. That is why anti-art is the art of our time. (11)

Nuestro tiempo, las circunstancias sociales que en él se dan son las que no permiten imponer la guerra por lo que el poder debe proceder a "travestir-disfrazar" sus verdaderas causas. El artista, en esta situación, igual

que lo ha hecho secularmente, tiene que convertirse en el "priest-guardian of the magic that conjured the intelligence out of the appetites" (p. 47) pero superando la situación de corrupción y dependencia del arte - "Art=created patrons and was corrupted. It began to celebrate=the ambitions and acquisitions of the pay-mater" (ibid.)- mediante la creación de lo que Tzara denomina "anti-arte". Tzara que en su referencia histórica establece una curiosa teoría antropológica del arte sin el cual, y desde los tiempos prehistóricos, el hombre sería "a coffee-mill...= Hunt - 'eat' - fight - 'grind' - saw the logs - 'shit'" - (ibid.), pero que así mismo plantea una paradoja que se deriva de la subordinación del arte al poder - "Without = art man was a coffee-mill: but 'with' art, man - is a -- coffee-mill! (ibid.), presenta unas concomitancias finales con lo expuesto por James Joyce y del que, sin embargo, discrepa violentamente: "Art for art's sake - - - I defecate" (p. 48).

James Joyce - "I am a martyr to glaucoma and - - - inflation" (ibid.) - aparece inicialmente como un artista en busca del mecenazgo de Carr para proceder al montaje de la obra de Oscar Wilde. Posteriormente, y tras su largo interrogatorio catequístico a Tzara ya mencionado, sus antagonismos estéticos recíprocos explotarán dando lugar a una definición muy precisa de sus concepciones del arte. Si Tzara condena la dedicación "religiosa" de Joyce y aboga por la necesidad de "vandals and desecrators, - - simple-minded demolition men to smash centuries of - - baroque subtlety, to bring down the temple, and thus - -

finally, to reconcile the shame and the necessity of - -  
 being an artist", Joyce se extenderá en una perfecta teo-  
 rización que podría tener su origen en el concepto de - -  
 Tzara del artista como "priest-guardian" de los valores -  
 profundos que definen la humanidad de los grupos sociales  
 que así dejarían de ser colectivos de "coffee-mills". - -  
 Joyce, en definitiva, lo que hace es intentar rescatar el  
 sentido esencialmente puro de lo que es el artista:

An artist is the magician put among men to - -  
 gratify - capriciously - their urge for - -  
 immortality. The temples are built and brought=  
 down around him, continuously and contiguously,  
 from Troy to the fields of Flanders. If there -  
 is any meaning in any of it, it is in what - -  
 survives as art, yes even in the celebration of  
 tyrants, yes even in the celebration of - -  
 nonentities. What now of the Trojan War if it -  
 had passed over by the artist's touch? Dust. A=  
 forgotten expedition prompted by Greek - -  
 merchants... A minor redistribution of broken -  
 pots. But it is we who stand enriched, by a - -  
 tale of heroes, of a golden apple, a wooden - -  
 horse, a face that launched a thousand ships -=  
 and above all, of Ulysses, the wanderer, the -  
 most human, the most complete of all heroes - -  
 husband, father, son, lover, farmer, soldier, -  
 pacifist, politician, inventor and adventurer. =  
 It is a theme so overwhelming that I am almost=  
 afraid to treat it. And yet I with my Dublin -  
 Odyssey will double that immortality. (p. 62)

Lo expuesto dista enormemente de una formulación an-  
 terior por parte de Carr en el sentido de que "it is the=  
 duty of the artist to beautify existence" (p. 37) con to-  
 do lo que implica de presentación manipuladora de la rea-  
 lidad. La existencia que puede no ser precisamente - -  
 "bella" para la inmensa mayoría de la humanidad en fun- -  
 ción de las circunstancias en las que transcurre, queda-=  
 ría -ha quedado- desvirtuada por un planteamiento del ar-



te que Tzara calificaría de "mercenario" y que es lo que condena al referirse a los gustos artísticos "reaccionarios" de la izquierda cuando señala la contradicción que él mismo experimenta ya que como dadaísta se siente "the natural enemy of bourgeois art -el celebrado por Carr- and the natural ally of the political left, but the odd thing about revolution is that the further left you go politically the more bourgeois they like their art" - - (p. 45. Subrayados nuestros). La diferencia que Joyce establece es que el "Arte" no tiene por qué embellecer nada, sino que, muy al contrario, el resultado "inmortalizador" que posee cualquier manifestación artística auténtica es, por decirlo así, involuntario y va más allá de la belleza formal que en sí encierre. Es más, dichas manifestaciones pueden ser, consideradas en sí mismas, sórdidas o de "perfecto mal gusto" (recuérdese por ejemplo, determinados pasajes "pornográficos" o cropófilos del Ulysses) y sin embargo, trascender su propia entidad para convertirse en una obra maestra universalmente admirada. La referencia que veíamos a la Guerra de Troya no resulta ni mucho menos gratuita; Stoppard, que no ha dudado en parodiar a Joyce el "mago inmortalizador" de las profundas urgencias humanas, haciéndole realizar distintos trucos mágicos -llega a extraer un conejo de su sombrero- para dramatizar la aridez de su discurso, también nos sugiere, por medio de Carr, como esa gran losa que fue la Primera Guerra Mundial, aniquiladora de tantas vidas y famas, fue al mismo tiempo el marco de la creación literaria inmortal de Joyce. Carr obsesionado con Joyce - "I dreamed --

about him" - por un contencioso que va más allá (en - - Travesties) de la causa material que lo motivara puesto - que implica igualmente un debate estético y existencial, = le pregunta: "And what did you do in the Great War?" "I - wrote Ulysses", he said. "What did you do?" Bloody nerve" (p. 55). La exclamación final de Carr no significa sino - reconocimiento ineludible del genio joyciano; en esto adi- vinamos igualmente la expresión de la profunda admiración que Stoppard le profesa. Pero, por decirlo de alguna mane- ra, sus admiraciones, o sus respetos intelectuales no se- detienen en Joyce. Nos parece innegable que el otro cen- tro de atención de Travesties es Vladimir Ilyich y, de - hecho, el segundo acto se ocupa extensamente de un hom- bre, unas teorías y una acción política que cambiaron el- rumbo de la historia universal y que determinaron la con- figuración de la sociedad y del mundo contemporáneos.

Este segundo acto va precedido de una introducción - en forma de conferencia, "Cecily's lecture", cuya escenifi- cación "is not a requirement, but is an option" (p. 66). La dramaticidad de una conferencia -y Stoppard la concibe "en realista"- resulta más que discutible y el propio - - autor la contempla con ciertas reservas aunque sí conside- ra imprescindible su presencia parcial como forma de refe- rencia inequívoca a una realidad histórica. La conferen- cia consiste en una explicación del movimiento revolucio- nario ruso desde la publicación de la traducción al ruso- de Das Kapital en 1872 (antes que a ninguna otra lengua), hasta el traslado de Lenin de Berna a Zurich en 1916 para poder disponer de una mejor biblioteca. Lenin, un revolu-

cionario "hard-liner" que pensaba que "the class war was war" (p. 68), encuentra sus raíces explicadas en esta documentada y fiel lección de historia con la que Stoppard apunta hacia una posible génesis del hombre por las circunstancias del tiempo que le corresponde vivir (la ejecución de su hermano Alexander de 20 años por conspirar contra la vida del Zar Alejandro III tuvo una enorme importancia en la radicalización extrema de sus planteamientos políticos). Stoppard, magistral en la utilización de los estilos más diversos, opta por esta forma documental-regalista como la más adecuada para exponer el pensamiento leninista pero nunca como un dogma inamovible. Stoppard carece de héroes o ídolos a los que venera incondicionalmente; todos pueden y deben ser parodiados para que se pueda descartar lo que tienen de ridículo y absurdo, y penetrar en lo que puedan presentar de válido - sino que, como si nuestro autor fuera muy consciente de la débil dramaturgia que ofrece esa exposición impositiva de la "conferencia dogmática", procede a una discusión dialogada entre Carr y Cecily como si quisiera indicarnos que toda proposición tiene su contraria - "De omnibus es dubitandum" - y que toda opinión debe ser el resultado de la contraposición de dos dialécticas.

Esta discusión se produce en el encuentro entre Carr-Algernon y Cecily dentro de la peculiar reproducción que Travesties hace de The Importance of Being Earnest y se corresponde con la suplantación que hace Algernon Moncrieff del inexistente "Ernest" Worthing. En este caso, Henry Carr, para cortejar a Cecily se hace pasar por

"Tristan" Tzara, "Jack's decadent nihilist younger brother" (p. 71) el cual a su vez no es sino el real Tristan Tzara que se vió obligado a adoptar la ficticia personalidad de su "hermano Jack" para superar el rechazo que su "socialismo" motivaba en la joyciana Gwendolen. El encuentro se desarrolla en tres fases marcadas por el "descarrilamiento mental" de dos "time-slips" y en ellas= debatirán primero la función y naturaleza del arte para pasar a continuación al marxismo como teoría económica y social y acabar con su mutua declaración amorosa por encima de todas las diferencias ideológicas que han ido exponiendo.

La personalidad que asume Carr es un excelente punto de partida para la discrepancia de criterios con Cecily que se demuestra como una leninista ortodoxa con sólidos conocimientos teóricos. Por su parte Carr no asume ningún planteamiento dadaísta sino que habla desde sus principios eminentemente "burgueses". La defensa que hace de Wilde como artista "immensely uncommitted" (p. 74) y su afirmación de que muchas manifestaciones artísticas no tienen ninguna función social sino que se limitan a gratificar un sentimiento universal, "a hunger that is common to princes and peasants" (ibid.) desencadenan el ataque expositivo de toda la teoría social del arte por parte de Cecily que categóricamente establece que "the sole duty and justification for art is social criticism" (ibid.) de lo que se derivaría el dilema de que "Art is a critique of society or it is nothing", es decir, decadencia, bien= sea en la forma preciosista clásica o en la nihilista mo=

derna. Para Cecily ya están acabados los tiempos que justificaban la explicación de Carr-Tzara:

In an age when the difference between prince and peasant was thought to be in the stars, Mr. Tzara, art was naturally an affirmation for the one and a consolation to the other; but we live in an age when the social order is seen to be the work of material forces and we have been given an entirely new kind of responsibility, the responsibility of changing society. (p. 74. Subrayados nuestros)

Está claro que lo que dice Carr no es sino una variante de la concepción eminentemente esteticista del "art for art's sake" y de la que Hauser señala muy acertadamente que

'L'art pour l'art' representa indudablemente el problema más lleno de contradicciones de la estética. Nada expresa tan agudamente la naturaleza dualista e íntimamente dividida de la visión estética. El Arte, ¿es su propio fin y objeto, o es solamente un medio para un fin? Esta pregunta se contestará de manera diversa no sólo según la situación histórica y sociológica en que uno se encuentre, sino también según los elementos que de la compleja estructura del arte se consideren. (12)

Por su parte Cecily es de las que cree fervientemente que el arte sí tiene un fin y este fin es el cambio de la sociedad en la que se genera. Su contrincante disiente de una manera diametralmente opuesta: "No, no, no, no, no - my dear girl! art doesn't change society, it is merely changed by it" (p. 74. Subrayado nuestro). La discrepancia radical que se produce implica ese punto de vista al que alude Hauser y que para Cecily, como para los partida

rios de la concepción sociológica del arte, no es sino -  
 una concepción global: "Art 'is' society! It is one part=  
 of many parts all touching each other, everything from -  
poetry to politics" (ibid. Subrayados nuestros). Lo alar=  
 mante, dentro de lo paródico, es que como solución al di=  
 lema que planteó Cecily -crítica social o nada- Carr úni=  
 camente propone una referencia a Gilbert y Sullivan como=  
 artistas que hacen algo que no es precisamente la crítica  
 social que Cecily demandaba. La tensión que ocasiona esta  
 disputa verbal provoca el primer "time-slip" que conduce=  
 a otra discusión de opiniones no menos enfrentadas y refe=  
 rentes al marxismo -y su versión posterior leninista- co=  
 mo teoría social y económica.

En esta ocasión encontramos a un Carr mucho más im=  
 puesto teóricamente, capaz de elaborar una crítica muy -  
 fundamentada a los rudimentos de marxismo-leninismo que -  
 expone Cecily: "capitalism is digging its own grave... it  
 will destroy itself... the gap between the rich and the -  
 poor gets wider... Vladimir Ilyich has show in his new -  
 book, Imperialism, the Highest Stage of Capitalism that -  
 the European Worker is benefitting from the exploitation=  
 of his colonial brothers" (p. 76). La respuesta de Carr -  
 nos parece muy acertada en cuanto apunta a los fundamen=  
 tos de la teoría marxista con una seriedad y conocimiento  
 que contrasta grandemente con la "frivolidad" exhibida en  
 el debate estético. Carr sintetiza muy científicamente -  
 dos errores en Marx:

By bad luck he encountered the capitalist - -  
 system at its most deceptive period. The - -

industrial revolution had crowded the people -  
 into slums and enslaved them into factories, -  
 but it had not yet begun to bring them the - -  
 benefits of an industrialised society. Marx - -  
 looked about him and saw that the system - -  
 depended on a wretched army of wage slaves. He -  
drew the lesson that the wealth of the - -  
capitalist was the counterpart to the poverty -  
of the worker and had been stolen in the form -  
of unpaid labour. He thought that was how the -  
whole thing worked. That false assumption was -  
 itself added to a false premise... people were -  
 a sensational kind of material object and would -  
behave predictably in a material world. Marx -  
 predicted that they would behave according to -  
 their class. But they didn't. (pp. 76-77. Sub-  
 rayados nuestros)

Carr detecta muy acertadamente las limitaciones y -  
 tributos de Marx consecuencias de la "situación histórica  
 y sociológica en la que se encontró". Su visión materia-  
 lista mecanicista de determinados comportamientos humanos  
 y sociales no le permitieron aventurar las distintas al-  
 ternativas que hicieron que "the classes moved closer - -  
 together instead of further apart" (p. 77) sobre todo en=  
 el mundo occidental en función de lo que constituye, como  
 hemos visto, el núcleo de la tesis leninista sobre la - -  
 transformación del capitalismo en imperialismo. - - -  
 "Legislation, unions, share capital, consumer power" han=  
 sido factores evidentes en la amortiguación de los antago  
 nismos sociales pero tampoco pueden permitir el olvido de  
 las luchas que se tuvieron que entablar históricamente pa  
 ra alcanzar su consecución. Por otra parte, la dimensión=  
 ingente de los beneficios producidos permitió que se pro-  
 dujera una mayor generalización de la riqueza que ha -=  
 alcanzado a capas sociales tradicionalmente desposeídas,=  
 cuando no esclavizadas, manteniéndose, sin embargo, la -

concentración del capital en unas pocas manos y a una escala jamás conocida pero contrarrestada por un mayor - - bienestar de la casi mayoría de la sociedad. Esto es lo - que lleva a Cecily a rechazar los planteamientos de Carr= que no significan otra cosa que la vía del lento reformis= mo social - "being allowed to strike, to vote, to buy or= not to buy, allowed this and allowed that... winning - - concessions" (ibid.) - para optar por una alternativa radical sobre el verdadero significado del socialismo:

Socialism is about 'ownership' - the natural = right of the people to the common ownership of= their country and its resources, the 'land', - and what is 'under' the land and what 'grows' - on the land, and all the profits and benefits! = A new society, root and branch, it won't grow - like leaves on a tree. (13)

Debemos destacar que Stoppard cuida extraordinaria= mente el contenido teórico de los discursos de sus personajes (recuérdese la bibliografía documental que emplea), lo cual confiere una gran solidez a su teatro. Pero da la impresión de que inmediatamente después de estos pasajes= "serios", nuestro autor quisiera contrarrestar su dificultad introduciendo un cierto tono humorístico que distienda mediante la parodia la "gravedad" de lo dicho. La - - ortodoxia de Cecily culmina en una apoteosis de dogmatismo en la que la retahíla de acusaciones en el más perfecto vocabulario "marxista-leninista" se convierte por sí - misma en algo cómico que cuestiona las argumentadas opiniones anteriores:



The only way is the way of Marx, and of Lenin, =  
 the enemy of all revisionism - of economism - =  
 opportunism - liberalism - of bourgeois - --  
 anarchist individualism - of quasi - socialist=  
 ad hoc-ism, of syndicalist quasi-Marxist - -  
 populism - liberal quasi-communist opportunism,  
 economist quasi-internationalist imperialism, -  
 social chauvinist quasi-Zimmervaldist - - -  
 Menshevism, self-determinist quasi-socialist -  
 annexionism, Kautskyism, Bundism, Kantism - -  
 (p. 78. Subrayado nuestro)

Podemos decir que todos los personajes de Travesties son tratados por su autor de esta manera. Cuando alcanzan un cierto carácter elevado, conocen a continuación su degradación mediante la eficaz parodia stoppardiana. Si de hecho Lenin es el personaje que centra casi toda la acción del segundo acto, su figura no dejará tampoco de ser sometida a la crítica de sus incoherencias y así nos llegamos a enterar que una mente tan privilegiada como la suya era capaz de proponer como único plan posible para regresar a Rusia que le consiguieran tanto a él como a Zinoviev el pasaporte de dos suecos que se les parecieran y que fueran sordomudos "since we cannot speak Swedish" (p. 79). El centrar la acción sobre Lenin se consigue mediante la interposición de Nadya Krupskaya como narradora documental de todos los acontecimientos que rodearon la vida y las actitudes del líder comunista. Con esta narración, Stoppard logra atraer la atención de los espectadores e informarles de unos sucesos de los que quizás no tengan un conocimiento suficiente (también se ayuda con proyección de fotografías que objetivizan lo explicado) y, por otra parte, va dando "piés" sucesivos para que Lenin exponga su "vivencia" personal con lo cual se drama

tiza lo que de otra forma sería una árida relación de nombres y hechos sin apenas significado para la mayoría del auditorio y que forman, sin embargo, el pensamiento político, intelectual y artístico de Lenin. Este largo proceso supone más de las dos terceras partes del segundo acto - nos va a ir desvelando distintos aspectos de la teoría leninista sobre el Arte y la Literatura, en primer lugar, los artistas y el arte moderno a continuación y, finalmente, la "intelligentsia" y su función social. Es de destacar la sabiduría expositiva de Stoppard que, si por una parte deja a su personaje sin opositores, por otra consigue que los parlamentos escogidos pongan de manifiesto las contradicciones existentes en un sistema tan complejo y controvertido como es el pensamiento leninista. La realidad -también de los personajes- es el objetivo que persigue este método de exposición dramática que es el teatro de Tom Stoppard.

La estética leninista va precedida de una clara advertencia por parte de Tzara; si éste piensa que en el mundo futuro "artists and intellectuals will be the conscience of the revolution" (p. 83), también se da cuenta que Lenin "is a reactionary in art, and in politics he was brought up in a hard school that killed weaker spirits, but he is moved by a vision of a society of free and equal men" (ibid.). Aquí se encuentran los factores que resultan operativos en el debate ideológico interno del personaje que vamos a conocer y que determinan una lucha constante entre su idealismo social utópico y la cruda realidad de la lucha política que exige, si no el

abandono, por lo menos si el aplazamiento de muchos ideales. Stoppard concibe las intervenciones de Lenin como largos discursos en los que adopta un tono que quiere ser didáctico y convincente. Si, por ejemplo, afirma con rotundidad que "Today, literature must become party literature" (p. 85) a partir de esta afirmación se produce una completa argumentación desde unos presupuestos leninistas obviamente, en la que intenta demostrar la necesidad política de tan drástica decisión en el sentido de que es la realidad la que lo exige. El radicalismo leninista, que sólo ve en toda oposición nada más que la expresión de "bourgeois-intellectual individualism", propone un análisis político según el cual la tantas veces mencionada libertad no es sino pura hipocresía:

There can be no real and effective freedom in a society based on the power of money. Are you free in relation to your bourgeois publisher, Mr. Writer? And in relation to your bourgeois public which demands that you provide it with pornography? The freedom of the bourgeois writer, artist or actor is simply disguised dependence on the money-bag, on corruption, on prostitution. (p. 85)

Parece evidente que la crudeza del lenguaje empleado -y esta vez no es ninguna parodia- priva de cierta credibilidad a un análisis que no carece de sutileza, que inmediatamente después habla de una literatura que, por fin, sí podrá ser realmente libre en el socialismo al emanciparse de las viejas subordinaciones - "police, capital, careerism, individualism, the bored upper ten thousand suffering from fatty degeneration" - y abrirse a las po-

tenciales masas de lectores entre "the millions and tens-  
of millions of working people, the flower of the country,  
its strength and its future" (p. 86) y que también se - -  
aplica a la valoración concreta de literatos y movimien-  
tos artísticos. Tolstoy merece su aprobación en función -  
de que su obra supone "a merciless criticism of - - -  
capitalist exploitation" pero por otra parte lo repudia -  
ya que también incluye "the crackpot preaching of - -  
submission and of one of the most odious things on earth,  
namely religion" (p. 86). El reaccionarismo estético de -  
Lenin, apuntado por Tzara, queda confirmado al exclamar -  
el líder ruso: "Bosh and nonsense! ... we seem to be - -  
somehow obliged to keep up with modern art. Well as for -  
me I'm a barbarian. Expressionism, futurism, cubism... -  
I don't understand them and I get no pleasure from them -  
(p. 87. Subrayado nuestro). La poesía de Mayakovsky es -  
"nonsense, stupidity, double-dyed stupidity and - - -  
affectation" (ibid.) y Lunacharsky "should be flogged for  
his futurism" (ibid.).

Stoppard consigue dejar claro que la aproximación de  
Lenin al arte y la literatura se produce en función de -  
unas categorías que, en lo fundamental, son de praxis po-  
lítica de ahí que destaque, sobre todo, su preocupación -  
por el quehacer de los intelectuales reflejada en su - -  
correspondencia con su querido y admirado Gorki al que re-  
prende a raíz de su interés por la detención de "a few -  
dozen (or perhaps even a few hundred) Cadet and near- -  
Cadet gentry":

A few days, or even weeks, in jail for - -  
 intellectuals in order to prevent the massacre -  
 of tens of thousands of workers and peasants. -  
 "Artists are irresponsible people!" Both on - -  
 Capri and afterwards, I told you - you allow -  
 yourself to be surrounded by the very worst - -  
 elements of bourgeois intelligentsia and - -  
 succumb to their whining. (p. 88)

La repercusión de las actitudes intelectuales ideolo-  
 gizadas tenía una importancia especial para un propagan-  
 dista como Lenin. Para él una representación de Los Bajos  
Fondos o El Tío Vanya eran actos con evidentes derivacio-  
 nes políticas que una simple sobredramatización podía - -  
 arruinar, lo mismo que el "sentimentalismo edulcorado" de  
 una escenificación de Cricket on the Hearth de Charles -  
 Dickens la privaba de todo valor. Stoppard no duda en - -  
 aportar todos los datos que él considera convenientes pa-  
 ra completar su "retrato"; actúa como un minucioso detec-  
 tive que quisiera aportar todos los datos posibles para -  
 que se pueda llegar a una conclusión exacta en la investi-  
 gación. Si lo conocido hasta el momento podría dar una -  
 imagen un tanto adusta, descarnada e inflexible de Lenin,  
 su "dossier" queda finalizado con un contradictorio dato-  
 de sensibilidad excesiva resuelta en la exteriorización -  
 de una voluntad política implacable que raya en la cruel-  
 dad debido a las exigencias del mundo tal como está confi-  
 gurado:

I don't know of anything greater than the - -  
 Appassionata. Amazing, superhuman music. It - -  
 always makes me feel, perhaps naively, it makes  
 me feel proud of the miracles that human beings  
 can perform. But I can't listen to music often.  
 It affects my nerves, makes me want to say nice

stupid things and pat the heads of those people  
who while living in this vile hell can create -  
such beauty. Nowadays we can't pat heads or --  
 we'll get our hands bitten off. We've got to --  
 'hit' heads, hit them without mercy, though --  
ideally we're against doing violence to - -  
people... Hm, one's duty is infernally hard...=  
 (p. 89. Subrayados nuestros)

Stoppard consigue así trasmitirnos un perfil tortura-  
 do, lleno de contradicciones que pone en cuestión tantas=  
 valoraciones planas de un personaje tan complejo como - -  
 Lenin. Stoppard consigue levantar el mapa en relieve de -  
 una realidad personal extraordinariamente difícil de cap-  
 tar y a la que, sin embargo, se llega a acceder en - -  
Travesties a través de su difícil itinerario dramático en  
 el que vamos encontrando pistas sucesivas para llegar al=  
 final de nuestra investigación conjunta con la de nuestro  
 autor.

La capacidad que tiene Stoppard de "no tomarse en se-  
 rio" su teatro le permite unos tránsitos sorprendentes -  
 que él mismo advierte: "The "Appassionata" degenerates -  
absurdly into "Mr. Gallagher and Mr. Shean" (a classic -  
 double-act song)" (p. 89. Subrayado nuestro). Esta es la=  
 forma que adquiere el enfrentamiento entre Cecily y - -  
 Gwendolen que se creen enamoradas del mismo hombre, tal -  
 como ocurre en el último acto de la obra de Wilde, hasta=  
 que la aparición de Carr-Algernon y Tzara-Jack deshace el  
 malentendido y restablece los respectivos romances. Pero=  
 no es ésta la única confusión que se debe aclarar. - -  
 Stoppard, como si quisiera demostrar que su capacidad lú-  
 dica de "enredo" fuera infinita, ofrece una última varia-  
 ción de criterios literarios a partir de un cambio de ori

ginales gracias al cual la opinión de Tzara - "As an - -  
 arrangement of words it is graceless without being random;  
 as a narrative it lacks charm or even vulgarity; as an -  
 experience it is like sharing a cell with a fanatic in -  
 search of a mania" (p. 96) - expresada sobre el capítulo=  
 de los bueyes del sol del Ulysses, se corresponde, "en -  
 realidad", con la lectura que había hecho de un texto le=  
 ninista en el que se demostraba que "Ramsay Macdonald is=  
 a bourgeois lickspittle gentleman's gentleman" (p. 97). -  
 La parodia de la crítica literaria (tantas veces errátic=  
 ca) acaba con una comparación entre la concisa opinión de  
 Carr - "it is a chapter, inordinate in length and erratic  
 in style, remotely connected with midwifery" (ibid.) - y=  
 la expresión por parte de Joyce de lo que él creía haber=  
 creado:

It is a chapter, which by a miracle of - -  
 compression, uses the gamut of English - -  
 literature from Chaucer to Carlyle to describe=  
 events taking place in a lying-in hospital in -  
 Dublin. (p. 97)

La presentación de una realidad literaria y las di=  
 versas interpretaciones que de ella se pueden hacer, empe=  
 zando por la de su propio creador, se convierte en una re=  
 ferencia a la realidad global con sus diferentes formas -  
 de presentarse y los problemas que plantea a la hora de -  
 su interpretación. Y es esta realidad la que irrumpe al -  
 final de Travesties, imponiéndose por encima de las obsti=  
 nadas ilusiones de Henry Carr y consumando el encuentro -  
 de este anciano que recuerda, con la realidad de lo vivi=

do. Es Cecily - ahora "Old Cecily" - una mujer "down-to-earth", "realista" según el característico rasgo femenino, la que va a desvestir el travestido mundo de Travesties, que es el fantaseado mundo de Carr, devolviéndole su limitada y sencilla simplicidad: "You never got close to Vladimir Ilyich, and I don't remember the other one (Tzara)... Your never even saw Lenin... And you were never the Consul... The Consul was Percy...Bennett" (p. 98). Pero la creación de un mundo de fantasías no fue patrimonio exclusivo de Carr; ella también, Cecily, elaboró, y ahora admite, su consoladora mentira vital: "And I never helped him write Imperialism; the Highest Stage of Capitalism. That was the year before, too. 1916" (ibid.). Podríamos pensar que el choque con la realidad que suponen estas revelaciones debería producir un "desencanto" de profundas dimensiones existenciales; sin embargo, Stoppard aprovecha esta ocasión para profundizar en otra "realidad" que sería la "realidad de la irrealidad" de Carr. "I was here. They were here" exclama de unos personajes y de unas situaciones que ya pueblan definitivamente su mente, cobrando una "realidad" emocional que la hace más fuerte y consistente que si la hubiera conocido allá por aquellos años de 1916, 1917 cuando vivió su gran aventura y a la que se refiere arrebatado desde la confusión y la incoherencia entusiastas de su senilidad:

Great days... Zurich during the war. Refugees, spies, exiles, painters, poets, writers, radicals of all kinds. I knew them all. Used to argue far into the night... at the Odeon, the Terrace... I learned three things in Zurich during the war. I wrote them down. Firstly,



you're either a revolutionary o you're not, and if you're not you might as well be an artist as anything else. Secondly, if you can't be an - - artist, you might as well be a revolutionary... I forget the third thing. (pp. 98-99)

Contradicciones, incoherencias, olvidos y equivocaciones de un hombre cuya memoria se niega incluso a recordar lo escrito (¿Lo llegó a escribir?) Todo "real como la vida misma", como nuestras vidas y nuestros recuerdos, como los recuerdos de Charlie que en ese antecedente de -- Dogg's Hamlet que es Dogg's our Pet también quiere dejar tres cuestiones muy claras: la primera, dejar las cosas como están; la segunda, el lenguaje le resulta insostenible y "I forget what the third point is" (14). Este olvido, como en el caso de Travesties, significa dejar un final abierto en el que debemos añadir nuestra parte de -- diálogo y de debate para, quizás, poder llegar a nuestras propias conclusiones, siempre que tengamos en cuenta las advertencias que el propio Stoppard hace sobre su obra:

Travesties is a work of fiction which makes - - use, and misuse, of history. Scenes which are self-evidently documentary mingle with others which are just as evidently fantastical. People who were hardly aware of each other's existence are made to collide; real people and imaginary people are brought together without ceremony; - and events which took place months, and even years, apart are presented as synchronous. (15)

La complejidad de este "cocktail" teatral comunica una profunda sensación de libertad por parte de su creador que como señala Bernard Crick logra una celebración de "seeming madness, jolly obscenity, frantic word play, =

punishing puns and incredible imaginative and irrelevant= invention of plots, all exemplary of how free we all - - could be just by trying", (16) que lleva las posibilida= des del teatro inglés más allá de realismos planos, dema= siado frecuentes, a lo Arnold Wesker o Trevor Griffith y= abre nuevas perspectivas para un teatro de autor, defini= tivamente original. Travesties es una defensa del arte - por encima de definiciones y encasillamientos rígidos des= pués de haber presentado

the interplay of the three great secular myths= of our times upon each other: art, as the - - willing servant of Revolution, art as anti-art= or the acceptance of absurdity and chance as - constituting the human condition, and art as a celebration of the congress of form and content; and shown, moreover, through the eyes of a - - small, pretentious, inquisitive, self- - - preserving Everyman indeed. (17)

De esta confrontación recíproca de teorías sólo pode= mos afirmar que es el Arte el que sale como vencedor y - que teorizaciones como la del "arte por el arte" o la - - estrictamente sociologista aparecen como empobrecimientos del espíritu humano del que el arte es reflejo. Sin embar= go, como el arte, entre otras cosas, siempre se debatirá= entre ser "fruto del ocio" o tener "un determinado fin - práctico", entre ser "juguete o herramienta" (Hauser); al ser, en definitiva, un "producto humano", participará de= los condicionantes de los hombres que lo producen y así - al reflejar Stoppard, por ejemplo, el neutralismo pacifis= ta de Joyce en la versión que hizo de Mr. Dooley, "Who is the man, when all the gallant nations run to war, goes -

home to have his dinner by the very first cable car..." -  
 (p. 49), nos habla de un artista "puro" que participaba,=  
 porque le afectaban, de los problemas de su época tomando  
 una posición que se ha calificado de filo-socialista, fa-  
 ceta ésta que Stoppard no trata en ningún momento. De to-  
 das formas, podemos decir que Stoppard logra una asombro-  
 sa "representación" de la realidad, pluridimensional y di-  
 versa como es, en un intento de acercarse lo más posible=  
 a un conocimiento radical de su naturaleza y que, no obs-  
 tante, nunca podrá ser "as radical as reality itself", a=  
 pesar de que él utiliza: "Jokes, songs, limericks, - -  
 doggerel, Wildean pastiche, a brief striptease (el de - -  
 Cecily que también desnuda el otro "lado" de la mente de=  
 Carr en su seria discusión político artística), a - -  
 political lecture, all somehow integrated into an - -  
 intricate discussion of the place of 'lucky bastard' --  
 (cf. supra) in society" (18). Nightingale expresa acerta-  
 damente, tal como también nosotros hemos indicado, que -  
 dicho debate no queda consumado, hay un "final abierto",=  
 en el que la postura personal de Stoppard no queda defini-  
 da en ninguna posición concreta debido a un cierto electi-  
 cismo que adopta todo elemento valioso, independientemente  
 de donde proceda, y que contribuya a demostrar "art's - -  
 potency, its effectiveness in exploring ambiguities, if -  
 not of pressing them to conclusions" (19). Esta es la fi-  
 nalidad que ya hemos indicado y que también encuentra - -  
 Margaret Gold en su interesante estudio de esta obra "Who  
 Are the Dadas of Travesties?" cuando al explicar el méto-  
 do dramático de Stoppard, indica que

his combination of multiple travestied styles -  
 allows him to focus a dazzling multiplicity of=  
 perspectives all played off against the pathos=  
 of his hero (Carr). It allows him too to pick -  
 his way lightly among thorny matters and to put  
 forward views of real seriousness while - --  
distancing them in a healing way through - --  
laughter. (20)

La risa es en este caso el resultado de un sentido -  
 del humor profundamente intelectualizado que emplea siste=  
 máticamente la parodia - "the play is full of literary -  
 parody" nos confirma Oleg Kerensky en su análisis de - -  
Travesties (21) - en los términos que venimos explicando=  
 y que constituyen una parte tan esencial de nuestro enfo=  
 que ya que implican toda una metodología según la cual se  
 puede lograr un conocimiento completo de las realidades -  
 más complejas mediante su sutil parodia (Ruby Cohn señala  
 que la conversación entre Carr y Bennett se convierte en=  
 un informe sobre la Revolución Rusa que al final "blurs -  
 into parody" (22). Lo que nosotros afirmamos, por nuestra  
 cuenta, es que esa "parodia" encierra sintéticamente, y -  
 de una forma perfecta, las claves esenciales que permiten  
 el conocimiento de tan largo y complicado proceso. Los -  
 distintos críticos parecen estar de acuerdo respecto a es=  
 ta alternancia de realidad - parodia, tal como la explica  
 mos nosotros, o de seriedad-frivolidad en la que, como ha  
 encontrado Joan F. Dean, esta técnica dramática hace que=  
 se difuminen "the most significant statements with a - -  
 vigorous stroke of physical comedy" (23). Parece evidente  
 que tampoco podría ser de otra forma en cuanto el propio=  
 Stoppard parece empeñado en conseguir la difícil síntesis  
 que él denomina "High Comedy of Ideas" (24) y que se ad=

vierte tanto en Travesties como en Jumpers:

Travesties, like Jumpers, does indeed take up -  
serious themes although they are submerged - -  
 beneath a highly wrought dramatic structure, -  
 dazzling dialogue, and historical or quasi- --  
 historical interludes. The examination of the -  
 question of God's existence in Jumpers and - -  
 art's function in Travesties culminates - -  
 Stoppard's attempt to bring about the perfect -  
union of the comedy of ideas and farce. (25)

El resultado final consigue devolvernos a nuestra -  
 realidad tras el itinerario por los "raíles", por las --  
 vías mentales de un Henry Carr que -ya lo hemos señalado-  
 es el "Everyman" y puede ser cada uno de nosotros, secun-  
 darios y oscuros Rosencrantz y Guildenstern, impotentes a  
 la hora de intervenir en el mundo del arte o de la revol-  
 ución que son mundos protagonizados por otras luminarias -  
 inaccesibles a las que, en todo caso, sólo nos imaginamos  
 en nuestras fantasías tal como, a otro nivel desde luego,  
 se las imaginó Carr/Stoppard. Nuestro dramaturgo, - -  
 "serious artist or siren", según las distintas interpreta-  
 ciones, ayudado por el "virtuosismo de su estilo" tal co-  
 mo lo califica el profesor García Tortosa (26), ha creado  
 -además de las "recreaciones" de Joyce, Tzara y Lenin- un  
 importante personaje, Henry Carr, "a travesty of - - -  
 ourselves", y, sobre todo, una obra maestra, Travesties, =  
 que

asks us to enjoy - and through that enjoyment =  
 to purge ourselves of - a Henry Carr who seems=  
 to be each of us, at least in our more - --  
 pretentious and evasive moments, as we try to -  
 make meaning out of our lives. (27)

Notas:

- (1) Pilar Hidalgo, La Ira y la Palabra, p. 115. La autora destaca muy acertadamente la importancia de esta - obra en el conjunto de la obra de Stoppard dedicándole un amplio estudio - pp. 115-120 de su libro - con el que coincidimos en lo fundamental.
- (2) Cf. supra Introducción.
- (3) El propio Stoppard ha referido como Travesties es el resultado de una acumulación muy "tzariana" de casualidades. En su génesis figura la idea inicial de hacer una obra y un personaje a la medida del gran actor John Wood. Al no coincidir su aspecto ni con el de Joyce, ni con el de Tzara ni mucho menos con el de Lenin, se cruzó en su indagación de parecidos la figura de Henry Carr, gracias a la magistral biografía que Richard Ellmann trazó de James Joyce. El pleito de ambos personajes fue el punto de partida para construir la figura dramática de Carr. Para sorpresa de nuestro autor, y tal como relata en la nota introductoria de Travesties, "Henry Wilfred Carr, 1894-1962", poco después del estreno de la obra en Londres, Stoppard recibió una carta de su viuda, Mrs. Noël Carr, en la que además de informarle de las incidencias por las que transcurrió la vida personal de Carr, le comunicaba algunas curiosas coincidencias entre las que destacaba la similitud entre John Wood y su personaje "real" tal como atestiguaba una foto del antiguo funcionario consular británico en Zurich que su viuda incluyó en la carta. El fino humor de Stoppard le hace, al final de esta introducción, agradecer a la mencionada señora los detalles biográficos enviados y su "benevolence towards me and towards what must seem to her a peculiarly well-named play". Tom Stoppard, Travesties, Faber & Faber, London 1976, p. 13. Todas las referencias subsiguientes a esta obra corresponden a esta edición por lo que nos limitaremos a mencionar el número de la página.
- (4) C. W. E. Bigsby, Tom Stoppard, p. 25.
- (5) C. W. E. Bigsby, p. 27. Subrayado nuestro.

- (6) Ronald Hayman, Tom Stoppard, p. 123.
- (7) R. Hayman, p. 128.
- (8) Jim Hunter, Tom Stoppard's Plays, p. 240.
- (9) La arquitectura estilística de Stoppard produce en este caso un resultado verdaderamente sorprendente. - Hunter señala que el "azaroso" poema de Tzara, un "limerick" incomprensible en inglés, adquiere su significado si se lee ¡En francés! La lectura propuesta del "poema"
- Eeel ate enormous appletzara  
key dairy chef's hat he'lllearn oomparah!  
Ill raced alas whispers kill later nut east,  
noon avuncular ill day Clara!
- es la siguiente:
- Il est un homme, s'appelle Tzara  
Qui des richesses a-t-il nonpareil (?)  
Il reste à la Suisse  
Parce qu'il est un artiste  
'Nous n'avons que l'art, il déclare.
- Cf. J. Hunter, p. 240.
- (10) T. Stoppard, p. 46. En Artist Descending a Staircase encontrábamos un claro precedente de esta interpretación del artista con muy ligeras variantes: "The artist is a lucky dog...".
- (11) T. Stoppard, p. 39. Subrayados nuestros. Creemos que Tzara hace aquí una perfecta exposición de un ejemplo clarísimo de ideologización del lenguaje para su posterior utilización manipuladora.
- (12) Arnold Hauser, Historia Social de la Literatura y el Arte, Ed. Guadarrama, Madrid 1968, p. 34. Subrayado nuestro.
- (13) T. Stoppard, *ibid.* Los resultados de la experiencia socialista en la Unión Soviética ha dado lugar a una corriente crítica muy amplia que destaca sobre todo que "el cambio de la titularidad de la propiedad" es sólo una condición que permite la construcción de la

sociedad socialista, pero que, por sí misma, no garantiza el paso a "la nueva sociedad". Esta corriente crítica apunta hacia la necesidad de una revolución ideológica en los individuos para abandonar los viejos valores burgueses y capitalistas basados en la propiedad y en el tener y asumir una ética distinta basada en el "ser". Cf. Eric Fromm y otros, - - Humanismo Socialista, Editorial Paidós, Buenos Aires 1966.

- (14) Cf. Ronald Hayman, Tom Stoppard, p. 96.
- (15) Tom Stoppard, Lenin, Joyce, Tzara and Henry Carr. - Aldwych Theatre Programme, London, June 1974, páginas sin numerar.
- (16) Bernard Crick, "Travesties", The Times Higher Education Supplement, 2.8.1974, p. 13. Subrayado - - nuestro.
- (17) B. Crick, *ibid.*
- (18) Benedict Nightingale, 50 British Plays, p. 410.
- (19) B. Nightingale, *ibid.*
- (20) Margaret Gold, Who Are the Dadas of "Travesties"?, - Modern Drama, March 1978. Subrayados nuestros.
- (21) Oleg Kerensky, The New British Drama, p. 160. Una de las parodias que destaca es la conversación amorosa entre Tzara y Gwendolen que gira en torno al Soneto XVIII de Shakespeare: "Shall I compare thee to a summer's day..." que sometido al proceso de aniquilación de Tzara queda reducido a  
     "Darling". ...  
     shake thou thy gold buds  
     the untrimm'd but short fair shade  
     shines -  
     see, this lovely hot possession growest



so long  
 by nature's course -  
 so... long - heaven!

- (22) Ruby Cohn, Tom Stoppard: Light Drama and Dirges in Marriage, p. 119.
- (23) Joan F. Dean, Tom Stoppard: Comedy as a Moral Matrix, p. 82.
- (24) Cf. "Ambushes for the Audience: Towards a High Comedy of Ideas" Entrevista con Tom Stoppard publicada en Theatre Quarterly 4 (May-July 1974), 14.
- (25) Joan F. Dean, p. 83. Subrayados nuestros.
- (26) Francisco García Tortosa, "Consideraciones sobre la artificiosidad estilística de Tom Stoppard", en Estudios sobre Teatro Inglés Contemporáneo, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 1981, p. 75.
- (27) Thomas R. Whitaker, Tom Stoppard, p. 129.

Night and Day: La opinión pública y el conocimiento de la realidad ("Giving the reader as much of the truth as the journalist thinks is good for him")

Con Travesties Stoppard parece haber consumado una etapa en el desarrollo de sus ideas dramáticas más originales e innovadoras ya que a partir de su siguiente obra Night and Day (1) retorna a unos planteamientos casi estrictamente realistas, ya explorados en sus comienzos -- (Enter a Free man y muchas de sus obras para radio y televisión) y que va a volver a utilizar en lo que son dos perfectas muestras de lo que nuestro autor ha definido como "High Comedy of Ideas". Una de las características fundamentales de estas obras es la de utilizarlas como marco de debate de una idea, de unas opiniones o de un tema candente por su actualidad o porque, intelectualmente, preocupa o interesa a Stoppard. En el caso de Night and Day es la libertad de prensa y opinión como garantía última de todas las demás libertades, o por decirlo de otra manera, del sistema democrático, la que ocupa un lugar central en una obra que, también, aborda las vidas de unos personajes con todas sus cargas de infelicidad, insatisfacción y ambición características de nuestro mundo. La función de los periodistas, la influencia del sistema de propiedad de las empresas periodísticas sobre las decisiones políticas y la dosificación de lo que se puede y "debe" saber por parte de la opinión pública, así como el papel de los sindicatos de periodistas en la elaboración de ese producto final que se llama "información", van a

aparecer ante nosotros en una serie sucesiva de discusiones en las que podremos contemplar toda clase de opiniones con muy diversos puntos de vista desde el de un dictador de un ficticio país del Africa negra, Kambawe, al de una frustrada, caprichosa y sofisticada mujer que resulta ser sorprendentemente una ardiente y convencida defensora de los valores democráticos de la sociedad occidental.

Una vez más, el objetivo parece estar muy claro: Como espectadores contemplamos como unos personajes contratan, incluso violentamente, unos pareceres en los que podemos reconocer los nuestros, consolidarlos o bien modificarlos. La técnica nos resulta familiar: Esos personajes van entrando en sucesivos debates bilaterales en los que cada uno va expresando un amplio abanico de opiniones que reflejan la variedad que surge en el proceso de interpretación de la realidad y fijan como consecuencia una concepción del mundo en el que las ideas quedan expresadas en opiniones más o menos ciertas según la exactitud del conocimiento que se haya podido adquirir de dicha realidad. Pero no son sólo ideas lo que nos encontramos en este "nuevo" teatro de Stoppard. Los personajes que pueblan esta "high comedy" aparecen perfectamente trazados y presentan unos matices muy sutiles a la hora de manifestar ideas y actitudes; son personajes de una gran complejidad humana que a pesar de la brevedad de su "existencia" escénica nos comunican una gran intensidad caracteriológica y vital. Night and Day logra combinar el interés de una perfecta comedia dramática donde las pasiones personales, confesadas o no, se cruzan inesperadamente con la muerte=

y la profundización en una temática política que por estar perfectamente incardinada en la vida de los personajes provoca el natural interés del espectador. Pero esbozamos, aunque sea someramente, la línea argumental de este drama tan originalmente distinto de Tom Stoppard. La acción tiene lugar en la mansión de los Carson en Kambawe un "irreal" país africano, antigua colonia de su majestad británica, en donde Geoffrey Carson dirige un importante complejo minero. La inminencia de una guerra civil ha atraído el interés de la prensa internacional. Allí convergen Dick Wagner, un veterano periodista con el que Ruth Carson tuvo una reciente aventura en Londres, Jacob Milne un joven e idealista "free lance" y Guthrie un famoso fotógrafo internacional. Existe una doble razón para ello: Aprovechar el telex existente en casa de los Carson y conseguir la exclusiva de una posible entrevista entre el Presidente Ginku Mageeba y el líder del disidente Adoma Liberation Front, el Coronel Shimbú y que está potenciada por Geoffrey Carson. La muerte del joven Milne, la imposibilidad de la conferencia y la más que probable reanudación del romance entre Ruth y Dick cierran este veloz tránsito del día en noche que nos recuerda al de la vida en muerte que separa el primero del segundo acto de la obra de Tom Stoppard de la que podemos decir, junto con Pilar Hidalgo, que nos sitúa "ante un teatro que no elude los problemas del siglo XX". Si como hemos visto Jumpers implica una referencia metafóricamente política a nuestra época en clave de "casi" ciencia ficción, Night and Day adoptando una técnica claramente realista, elabo-

ra, sin embargo, lo que podríamos llamar una "política-  
 ficción" que aborda determinados temas políticos de nues-  
 tra realidad, tratándolos en el país experimental creado=  
 por la imaginación de nuestro autor. Pero no es solamente  
 esto; es también una obra "about Ruth, and about 'ruth' -  
 or the lack of it", es como añade Jim Hunter, una obra im-  
 portante, "one of Stoppard's most thoughtful pieces of -  
 theatre yet". la duplicidad temática por una parte y la -  
 seriedad que se deriva de un planteamiento realista nos -  
 hablan de un Stoppard que "was evidently conscious that -  
 the theatre of frenzied activity has its limitations" co-  
 mo acertadamente nos recuerda Hunter al hacer referencia=  
 al deseo expresado por nuestro autor a Ronald Hayman de -  
 escribir a "quiet play". En palabras del mismo crítico el  
 resultado obtenido se sitúa

worlds away from the double-acts of Jumpers or=  
 the operatic duets of Travesties; but it is -  
 superbly done, creating that feeling of -  
 naturally growing encounter, which realism -  
 achieves at its best. The play sustains this -  
 poise. (2)

Debemos destacar por una parte la sabiduría escénica  
 de Stoppard a la hora de escoger el instrumento más ade-  
 cuado para expresar su intención y, por otra, el hecho de  
 que no se debe identificar realismo con simplificación. -  
 Muy al contrario, la capacidad de penetración psicológica  
 de nuestro autor le permite crear un cosmos personal com-  
 plejo y exacto en el caso de Ruth Carson que, sin lugar a  
 dudas, constituye una de las figuras más perfectas de to-  
 da su producción dramática, digna de figurar en cualquier

antología del teatro inglés contemporáneo. Parece estar claro que el resultado final confirma la opinión de P. H. Parry de que "Night and Day is much closer to the standard 'well-made-play' than anything else that he has yet written", salvado el hecho de que The Real Thing iba a confirmar el interés de Stoppard por la "obra-bien-hecha" pero concebida como "High comedy of ideas" bajo cuya óptica debemos entender las vicisitudes de Ruth Carson y de los periodistas que concurren en su vida. Así encontramos en esta obra una profundización en el abandono del "sirenismo" de Stoppard, término acuñado por Philip Roberts, para, en cambio, adoptar una postura más comprometida con la libertad y dignidad humanas, puestas en peligro por unos sistemas políticos con los que su sensibilidad no puede estar de acuerdo como advertimos en Professional Foul y Every Good Boy Deserves Favour aunque también pudiéramos observar como este enfoque ya apuntaba en su primera producción pero sin llegar a ser ni predominante ni tampoco el más importante. Es evidente que en la obra que nos ocupa se sigue produciendo un exceso temático que le hace perder intensidad dramática pero también es innegable que se ha incrementado la preocupación ética de Stoppard no sólo por lo que está sucediendo en las llamadas sociedades autoritarias sino también por lo que ocurre en las "aparentemente" libres. En este sentido encajan perfectamente las palabras de Bigsby en las que comenta el hecho de que

Stoppard feels passionately about the freedom -

of the press and strenuously opposes the  
 'closed-shop' principle, which would exclude  
 everyone but union members from writing for it.  
 Yet, for all that, Night and Day is not simply  
 a polemical piece, lightened by the usual  
 display of wit. It recognises not only the  
 triviality of most journalism, but also the  
 self-deception associated with the notion of  
 freedom. The journalist, no less than the  
 writer, is a part of the system which he claims  
 dispassionately to describe; even those who  
shape reality for others are them-selves in  
turn shaped by that reality. (3)

Las relaciones de los distintos personajes con la  
 realidad cobran así una importancia extraordinaria. Su  
 desconocimiento, interesadamente intencionado o involunta-  
 rio, va a estar presente en la gestación de sus destinos  
 individuales y cada uno de ellos tendrá que enfrentarse  
 finalmente a lo que podríamos calificar de "obstinación  
 en su ser de lo real". Night and Day representa un paso  
 adelante en la complejización de, precisamente, "lo real".  
 Las realidades personales aparecen enmarcadas en una si-  
 tuación política, cuestión que viene a rebatir a todos  
 aquellos que sólo encontraban en Stoppard un artista fri-  
 volo y arrojar una nueva luz sobre distintas formulacio-  
 nes y teorizaciones suyas al respecto. Ahora -y esto con-  
 firma nuestra línea de interpretación- podemos entender  
 mucho mejor afirmaciones del tipo "There is no such thing  
 as 'pure' art... I think that art ought to involve itself  
 in contemporary social and political history as much as  
 anything else" (4). Lo que Stoppard ha rechazado siempre  
 son las posturas y el tono empleado por el teatro demagó-  
 gicamente comprometido que se cree justificado e importan-  
 te por el mero hecho de abordar temas "de importancia".

Su concepción del arte es universalista pero relacionado= siempre con la realidad - "art is a commentary on - - something else in life" - de manera que el compromiso social o político se deriva de una forma natural y espontánea de lo contemplado en el escenario. Sus personajes no= son nunca portavoces del pensamiento político de Stoppard sino que se limitan exclusivamente a expresar lo que de - ser "reales", podrían pensar por ellos mismos. Ya en 1974 Stoppard explicaba que

there are political plays which are about - - specific situations, and there are political - - plays which are about a general political - - situation, and there are plays which are - - POLITICAL ACTS in themselves, insofar as it can be said that attacking or insulting or shocking an audience is a political act. ... Jumpers - - obviously isn't a political act, nor is it a - - play about politics, nor is it a play about - - ideology. On the other hand the play reflects - - my belief that all political acts have a moral= basis to them and are meaningless without them.

(5)

Sus palabras son esclarecedoras y nos dan a entender que, en efecto sus obras son, o pueden considerarse como= políticas desde el momento en que siempre aparecen refe= rencias a la situación política general, es decir, son - obras "en" una situación política general salvo las come= tadas "dissident comedies" que alcanzan su culminación - con la reciente Squaring the Circle. Por otra parte, la - referencia a la "base moral" resulta premonitoria respec= to a lo que realizaría con posterioridad en 1978 pues el= enfrentamiento entre Milne y Dick Wagner tiene un carác= ter fundamentalmente ético hasta el punto de que cada uno



de ellos representa y asume una concepción del periodismo diametralmente opuesta a la del otro y así, aunque los dos rechazan la trivialización y superficialidad del periodismo actual y creen en la libertad de prensa, sus razones son muy distintas:

the one (Wagner) because it represents excitement, a world to conquer, a victory to be won over the vicissitudes of life, whether these take the form of getting the story back to London or fighting the established power of money and influence; the other (Milne) because it is a necessary part of democratic freedoms. (6)

De esta forma se amplía el abanico de "preocupaciones" de Stoppard por lo que procede a cambiar como ya hemos indicado su característico estilo acuñado sobre todo en Jumpers y Travesties hasta el extremo, como acertadamente señala García Tortosa en lo referente al lenguaje, de que "la técnica lingüística de Beckett (resulta) inexistente ya en Night and Day". Pero no creemos que todo esto se deba interpretar con una ruptura de los postulados teatrales de Stoppard sino como el resultado de una evolución coherente con toda su producción previa. Benedikte Uttenthal lo aprecia así, incluyendo una referencia muy significativa a la importancia que la parodia desempeña en su teatro:

1978 saw the production and publication of Stoppard's Night and Day. ... it is primarily concerned with the freedom of the press and secondarily with the action of trade unions. It is akin to Professional Foul in that it remains on the whole realistic, and it advances

Stoppard's arguments to include African - -  
dictatorships and trade union closed shops in -  
his criticisms. What there is of humour lies -  
mainly in the joy of parody (press jargon, - -  
telex gobbledegook) and in the unexpected - -  
confrontation between the wife and her lover in  
front of her unsuspecting husband. (7)

La experiencia de Stoppard en el campo periodístico no parece ajena precisamente al conocimiento que manifiesta de su lenguaje ni a la acertada parodia que realiza y que pone de manifiesto los tópicos de esa profesión. Podemos decir que Night and Day incluye un profundo debate sobre el "cuarto poder" que constituye el núcleo esencial de lo que nuestro autor ha querido expresar en su obra independientemente de que también trate la problemática política del tercer mundo y, por último, indague en el complejo mundo de la personalidad de una de sus mejores creaciones femeninas y que es Ruth Carson la cual, a su vez, también contribuye al "debate" sobre la prensa y su función social en lo que se refiere al derecho a la privacidad personal.

Stoppard consigue la necesaria dialéctica discursiva mediante el enfrentamiento de dos personajes decididamente opuestos Dick Wagner y Jacob Milne. El primero de ellos, caracterizado realistamente como un hombre "in his forties, a suit-and-tie man; big but not fat. An Australian; some accent", no es solamente un veterano periodista sino que también resulta ser un teórico de la profesión que se define a sí mismo exigentemente, estableciendo unos límites muy precisos entre lo que se debe ser o no, profesionalmente:

I am not a foreign correspondent... who lives -  
 in foreign parts and corresponds, usually in -  
 the form of essays containing no new facts. --  
 Otherwise he's someone who flies from hotel to -  
 hotel and thinks the most interesting thing - -  
 about any story is the fact that he has arrived  
 to cover it. I am a fireman. I go to fires. - -  
 Brighton or Kambawe - they're both out-of-town -  
 stories and I cover them the same way. I don't -  
 file prose. I file facts. (p. 40. Subrayados -  
 nuestros)

Visión heroica y utilitarista, por una parte, y metodología científica por otra, son las características que Richard Wagner (8) enuncia grandilocuentemente de su actividad. Destaca su insistencia en "los hechos" (la realidad del acontecer) como el elemento definidor de lo valioso de una información y su desprecio por las interpretaciones subjetivas ("ensayos") que se generan desde el cómodo alejamiento de los hoteles y que implícitamente quedan invalidados por desconocer con casi toda seguridad "lo real". De hecho, estas son las categorías que utiliza en una evaluación precedente que efectúa sobre la prensa británica en la que destaca tanto el conocimiento que Stoppard posee de los diferentes estilos periodísticos y editoriales, como su capacidad de parodiarlos poniendo en evidencia la intencionalidad manipuladora que tienen muchas de esas informaciones. El recuerdo de una revisión parecida en Dirty Linen resulta inevitable. La acidez vertida en la descripción no priva, sin embargo, de exactitud a una exposición que hace perfectamente reconocibles el lenguaje y la finalidad de los diferentes planteamientos periodísticos. Su presentación fuera del contexto cotidiano donde se produce su lectura pone aún más en evi-

dencia aspectos que por haberse convertido en rutinarios= pasan desapercibidos para la opinión pública en general,= pero que al ser "dramáticamente parodiados" por Stoppard, aparecen bajo una nueva perspectiva y adquieren una "realidad" muy distinta. Valga de muestra la reproducción paródica del Sunday Express, en la que podemos advertir tanto una forma de concebir la información como los planteamientos que subyacen en la forma de darla: "The - - - smouldering heart of this coffee-laden, copper loaded - - corner of Africa is being ripped apart by the ambitions - of a cashiered Colonel whose iron fist, UN observers - - fear, may turn out to be holding a hammer and sickle..."= (p. 30). Destacaremos igualmente por su acierto, y como - forma de contraste con la anterior, la imitación del New-York Times que por poseer una mayor divulgación nos permite apreciar la exactitud de la imitación y la fuerza paródica que de ella se deriva:

'Jeddu, Saturday. This time last week Jeddu was a one-horse town on the road from Kamba City to nowhere. Today you can't see the town for - - cavalry, mainly armoured personnel carriers and a few T-47 tanks. In them thar hills to the - - north-west, the renegade Colonel Shimbu is - - given no more chance than Colonel Custer - if = only he'd stand still. Unfortunately, no one - - can find the Colonel to tell him to stop - - playing the indians and it may be that Jeddu is going to wake up one morning with its armoured-cars drawn up in a circle'. (p. 30)

De todas formas, no es ésta capacidad de reproducción fidedigna lo que más nos interesa sino la actitud y las opiniones que a continuación expresa Dick Wagner y - que, compendiadas, suponen su código periodístico y su -

forma de enfrentarse al conocimiento de la realidad. "I -  
 hate them and their Pulitzer Prizes. All writing and no -  
facts (subrayado nuestro), exclamará al acabar la lectura  
 del diario neoyorquino para, a continuación, dictaminar -  
 que el Sunday Times supone un periodismo en el que se ex-  
 ponen "all facts and no news"; el del Daily Mirror es - -  
 "nothing", aunque ésto sea, por lo menos honesto; el del=  
The Observer sea "verdadero", a pesar de que The Sunday -  
Telegraph sea calificado igualmente de "verdadero" des- -  
 pués de haber convertido el "tacit support of the - -  
 indigenous population of the interior" en la consecuencia  
 de que "the civilian population of the Adoma region has -  
been intimidated into supporting the Russian-equipped --  
rural guerrillas of the ALF" (p. 31. Subrayado nuestro). -  
 El colofón intencionado de esta serie lo constituye un -  
 inefable titular - "Is this the laziest man in Britain?"-  
 de News of the World con lo cual se completa un amplio -  
 abanico de la prensa en lengua inglesa en el que podemos=  
 comprobar como la misma realidad es diferentemente inter-  
 pretada y hasta, podemos decirlo, deformada de manera que  
 "cualquier parecido con la realidad es pura coincidencia".

La responsabilidad de los individuos queda apuntada=  
 en unas palabras de Dick que, curiosamente, nos recuerdan  
 a las pronunciadas por la "frívola" Miss Maddie Gotobed -  
 en Dirty Linen. Al referirse a un periodista todavía des-  
 conocido para él y que consiguió la exclusiva mundial de=  
 la caída de Jeddu en manos del Coronel Shimbu, Wagner - -  
 afirma que debe ser "somebody who wants to impress the -  
 world and doesn't know that the world is not impressed by

reporters and nobody is impressed by reporters except --  
other reporters" (p. 31. Subrayado nuestro). Stoppard nos  
da a entender que éste es el origen de la rivalidad del -  
veterano periodista con el que resultará ser un joven y -  
admirador colega suyo, en el que comprueba su decisión y -  
conocimientos como elementos que le permitieron "pisarle"  
("scoop") una noticia acreditada por el hecho de haber ha -  
blado ruso con los rusos y español con los cubanos. El -  
descubrimiento de que Milne había sido expulsado del sín -  
dicato de periodistas por haberse negado a apelar formu -  
listamente una decisión en ese sentido a raíz de no secun -  
dar una huelga provincial, desata la furia y las insidias  
"puristas" de un Wagner que piensa que como periodistas -  
"we're working to keep richer men richer than us richer -  
than us, and nothing's going to change that without - -  
worker solidarity" (p. 41). Sin embargo, Stoppard posee -  
la habilidad de desvelarnos otros aspectos de sus persona -  
jes que resultan contradictorios con tan imponentes "fa -  
chadas". No creemos equivocarnos al afirmar que sus simpa -  
tías se decantan por un joven Milne que "conoce" lo que -  
se oculta tras unas declaraciones tan políticamente radi -  
cales, enmascaradas por los correspondientes clichés y tó -  
picos al uso. "As soon as they started trying to get me -  
to join the strike it was as if their brains had been - -  
taken out and replaced by one of these little golf-ball -  
things you get in electric typewriters... 'Betrayal'... -  
'Confrontation'... 'Management'..." (p. 39). La visión de  
Milne nos ayuda a ver, a comprender, lo que realmente es -  
y piensa Dick Wagner y que se pone de manifiesto en el pa

radójico clasismo que exhibe al constatar las ventajas -  
económicas de los impresores sobre los periodistas a la -  
hora de justificar la huelga. La ocasión es de nuevo apro-  
vechada por Stoppard no sólo para denunciar el oportunis-  
mo de un individuo que concluye sus telex con "wotwu" - -  
(Workers Of The World Unite, p. 92), sino también para pa-  
rodia los excesos de determinado periodismo:

WAGNER: (high) Well, there were printers - - -  
getting more than journalists!  
MILNE: Yes, I know, but you make it sound as if  
the natural order has been overthrown. Fish-  
sing in the streets, rivers run uphill, and-  
the printers are getting more than the - - -  
journalists. Okay - you're worth more than a  
printer. But look at some of this... - - -  
'Exposed' The Ouija Board Widow Who's - - -  
Writing Hitler's Memoirs'... 'It Was Frying-  
Tonight And Every Night In The Back Of The -  
Chip Shop'... If I was a printer, I'd look -  
at some of the stuff I'm given to print, and  
I'd ask myself what is supposed to be so - - -  
special about the people who write it - is =  
that radical enough for you - Dick? (pp. - -  
41-42)

Esta denuncia del amarillismo periodístico no es si-  
no el comienzo de un debate en profundidad sobre la liber-  
tad de expresión y el papel que la prensa juega en este -  
campo. La polémica se extiende a lo largo de la obra y to-  
dos los personajes van expresando sus opiniones de manera  
que Night and Day adquiere la estructura de una especie -  
de tránsito en el que cada comentario se convierte en una  
clave que nos permite continuar el proceso hasta que, com-  
pletado, las tinieblas nocturnas se hayan transformado en  
luz del día. Stoppard, evidentemente, no ignora que la -  
"información arroja luz sobre la realidad" permitiéndonos

conocerla, lo mismo que su ausencia nos sume en la oscuridad. La vieja fórmula de "luz y taquígrafos" como garante de la democracia aparece aquí expresada en el complejo contenido de una obra teatral. Si Wagner es el impulsor del debate a raíz de su enfrentamiento con Milne, a continuación comprobaremos como en una sucesión de diálogos que van implicando a los demás personajes, se van completando todos los aspectos de la cuestión debatida.

Es Geoffrey Carson el que en primer lugar hace una referencia crucial al equilibrio de "luz y sombra" que determina la cantidad de información recibida o proporcionada al no desvelar la totalidad de sus planes políticos para una posible entrevista entre el rebelde Coronel Shimbu y el Presidente Mageeba. "It's called giving you as much information as you need to know" afirmará para justificar su negativa con una declaración que resume, a otro nivel, la dosificación de informaciones que se produce en todo el mundo en función de lo que el correspondiente poder político quiera que la opinión pública conozca. De hecho esta misma afirmación vuelve a ser formulada aunque más detalladamente por el propio Presidente Mageeba que al referirse a los "lobbies" operantes en el mundo anglo-sajón nos dice saber que "the British press is very attached to the lobby system. It lets the journalists and the politicians feel proud of their traditional freedoms while giving the reader as much of the truth as they think is good for him" (p. 80. Subrayado nuestro). Resulta muy significativo que un personaje autoritario y dictatorial pueda expresar semejante opi-



nión sobre las "libertades tradicionales" primero y sobre la libertad de expresión después. Mageeba que patrocina una "prensa relativamente libre" - "I mean a free press = which is edited by one of my relatives" (p. 85) - hecha a medida de las necesidades de su pueblo, no desconoce las contradicciones en las que se desenvuelve la prensa en el mundo occidental y que muchas veces implica "the naked scepticism, the carping and sniping and the public washing of dirty linen which represents freedom to an English editor" (p. 84). Desde esa óptica se puede evidentemente ironizar sobre un estado de cosas que, a veces, supone un auténtico "double thinking" y "newspeak" orwellianos. La "independencia" concedida por los británicos es por ejemplo para Mageeba "la victoria militar lograda por su Frente Nacionalista". La presentación manipulada de la realidad, aunque se haga de otra manera, no resulta ningún secreto para un político cuya única señal diferenciadora es su brutalidad y absoluta falta de respeto a los derechos democráticos de la ciudadanía.

Las acusaciones contra determinadas formas de concebir la libertad de prensa se acumulan. Ruth entra igualmente en el debate desde lo que fue una experiencia personal. Su dictamen llega a ser feroz con un cierto toque de clasismo del acomodado Highgate que llegó a ser "conmocionado" por la persecución que la prensa sensacionalista, mal llamada del corazón, le hizo a raíz de su divorcio: "The populace and the popular press. What a grubby symbiosis it is. Which came first? The rhinoceros or the rhinoceros bird?" (p. 51). El enfrentamiento Ruth-Dick se

continúa característicamente con la sustitución de éste -  
 por Milne. Ya hemos señalado desde Artist Descending a -  
Staircase como Stoppard sólo contrapone dos personajes en  
 sus debates en un rápido intercambio de opiniones que in-  
 cluyen alguna extensa digresión a lo Osborne. La trayec-  
 toria seguida hasta aquí ha supuesto los sucesivos enfren-  
 tamientos de Milne y Dick, Dick y Ruth, Ruth y Milne para  
 concluir con el de Ruth y Dick. El joven Milne es el que  
 pone una nota de entusiasta idealismo a la hora de expre-  
 sar sus convicciones, unido a un alto grado de coherencia  
 interna. Su análisis del sindicalismo de Dick - "Dick =  
 wants union membership to be a licence to practise" - -  
 pone en evidencia la realidad de sus intenciones "políti-  
 cas" respecto a la exigencia de "closed shop" en perio-=-  
 dismo:

He's honest about that. Others are less so. The  
 fact is nobody's going to be drummed out of the  
 NUJ (National Union of Journalists) for - -  
 professional incompetence - persistent - --  
 inaccuracy or illiteracy or getting drunk at -  
 the Lord Mayor's dinner. On the contrary it's -  
 the union which is going to keep them in their=  
 jobs. No, what Dick wants is a RIGHT-THINKING -  
PRESS - one that thinks like him. (p. 59. Subra-  
 vado nuestro)

Ruth igualmente recibe una respuesta adecuada respec-  
 to a la existencia del periodismo sensacionalista ("junk-  
 journalism") ya que si no existiera ninguna justificación  
 ética, al menos sería la evidencia de que el sistema no -  
 es dictatorial puesto que significaría que "there should=  
 be nobody with the power to dictate where responsible - -  
 journalism begins" (p. 61). Está claro que para Milne la=

libertad es el valor supremo y que por sí misma llega a -  
engendrar una dinámica que consigue hacer desaparecer los  
posibles excesos que de ella se deriven:

A free press, free expression - it's the last -  
line of defence for all the other freedoms. ...  
You REALLY need a free press. ... That's the -  
whole point. No matter how imperfect things are,  
if you've got a free press everything is - -  
correctable, and without it everything is - -  
concealable. (pp. 58-60. Subrayados nuestros)

La respuesta a estos planteamientos utópicos viene -  
dada por Ruth que como "víctima" de la prensa señala que=  
la práctica demuestra una situación bien diferente. "I'm=  
with you on the free press. It's the newspapers I can't -  
stand" replica a continuación aceptando básicamente las -  
ideas de Milne con las que finalmente se enfrentará a la=  
intransigencia y falta de realismo de Dick Wagner. Su rí-  
gida formulación de que "a newspaper, although it is a -  
business, is too important to be merely somebody's - -  
property" queda desmontada por lo que podrían ser unas pa-  
labras que Jacob Milne: "it is the very free-for-all --  
which guarantees the freedom of each. You don't have to be  
a millionaire to contradict one" (p. 83). La intervención  
final de Ruth al explicar la diferencia de difusión de -  
las publicaciones en una situación democrática en la que=  
se puede publicar desde los escritos de Mao a los de - -  
Mosley, adquiere un marcado carácter político:

You are confusing freedom with ability. The -  
Flat Earth News is FREE to sell a million - -  
copies. What is lacks is the ability to find a=

million people with four pence and a conviction  
 that the earth is flat. Freedom is neutral. --  
 Free expression includes a state of affairs --  
 where ANY millionaire can have a national --  
 newspaper, if that's what it costs. A state of --  
 affairs where only a particular, approved, --  
 licensed and supervised non-millionaire can --  
 have a newspaper is called, for example, Russia.  
 (p. 83)

Ruth nos muestra una gran capacidad de penetración -  
 en el problema de la libertad como posibilidad de que, de  
 alguna manera, se llegue en algún momento a ejercer la -  
 crítica de los abusos existentes para lograr su supre- -  
 sión. La cuestión siempre se resolverá en función de ante  
 quien se contrae y se rinde las cuentas de las responsabi-  
 lidades de gobierno; el riesgo de fracaso depende de que=  
 como apunta Dick "rich and powerful men were only - -  
 answerable to rich and powerful men in the Establishment"  
 (p. 82. Subrayado nuestro). Este análisis ortodoxo va a -  
 encontrar su contestación en la cruel realidad de la muer-  
 te de Milne en la confusa situación africana a la que le=  
 condujo engañosamente Dick para quedarse con la exclusiva  
 de la entrevista con los dos líderes en disputa. Stoppard  
 sigue utilizando a Ruth como portavoz acusador -quizás -  
 por ser ajena a los intereses periodísticos debatidos- -  
 que expone inflexiblemente la realidad de unos hechos que  
 incluyen un claro oportunismo personal. Ruth no transige=  
 con los torpes intentos de Guthrie y Dick de embellecer -  
 la inútil muerte de su joven colega para contribuir a la=  
 creación de la correspondiente mítica periodística:

RUTH: (Angrily) I'm not going to let you think=  
 he died for free speech and the guttering -

candle of democracy - crap! You're all doing it to impress each other and be top dog the next time you're propping up a bar in Beirut or Bangkok, or Chancery Lane. Look at Dick - and tell me I'm a liar. He's going to be a hero. ... It's all bloody ego. And the winner isn't democracy, it's just business. As far as I'm concerned, Jake died for the product. He died for the women's page, and the crossword, and the racing results, and the heartbreak beauty queens and somewhere at the end for a long list I suppose he died for the leading article too, but it's never worth THAT - (pp. 90-91. Subrayados nuestros)

Un amargo pesimismo envuelve la ira contenida en este veredicto final lleno de "ira y de palabras". No hay esperanza ante la "noche" definitiva de Jacob Milne reivindicada en su justo valor por su "viuda" afectiva. Sin embargo, Stoppard no quiere tampoco cerrar tan "fácilmente" el caso debatido antes de que quede listo para la sentencia de nuestro juicio. George Guthrie, notario de los horrores de la realidad a través de sus fotografías, levanta una última bandera en favor de lo que puede conseguirse con el ejercicio de la libertad de información en clara referencia al contenido del título que Stoppard ha dado a su obra:

I've been around a lot of places. People do awful things to each other. But it's worse in places where everybody is kept in the dark. It really is. Information is light. Information, in itself, about anything, is light. That's all you can say, really. (p. 91. Subrayados nuestros)

La postura de Guthrie no encierra ningún maniqueísmo y al mismo tiempo insiste en lo que "realmente" es y con-

sigue la libertad de expresión más allá de las secciones parodiadas en las palabras de Ruth. Si todo eso se puede encontrar en los periódicos del mundo "libre", parece como si Stoppard quisiera establecer muy claramente que también hay algo más y que ese "algo más" no es sino la posibilidad de contituirse, como decía Milne, en la "última línea de defensa de las demás libertades" en una situación política mundial que también es "desvelada" paralelamente en este debate. El tercer mundo con unas fronteras "which are still the frontiers of colonialism", es el punto de referencia en el que se evidencian las contradicciones del sistema mundial de dominio por parte de las superpotencias. Sin que sea éste el tema esencial de Night and Day, Stoppard incluye unas notas que ponen en evidencia la realidad de una situación que viene determinada por el hecho de que la naturaleza económica de esos estados está constituida, tal como explica el Presidente Mageeba, por "many businesses controlled by overseas interests, ... and many more partnerships" (p. 81). La lucha por conseguir esos intereses económicos podrá adoptar el "disfraz" de lucha política pero con el riesgo de no lograr ocultar su realidad y que explicarían la presencia en el territorio del ficticio Kambawe de "Russians, Cubans, Yemeni and Lybians. ... even a few Czech and German mechanics" (p. 80). Mageeba lo define como su "determined stand against communist imperialism ... watched with admiration by the British people" (p. 86), es decir, apoyado por el "otro" imperialismo en esa feroz disputa que en Night and Day se plasma en la muerte de un

periodista idealista e inocente.

Ya hemos señalado que esta obra implica una temática diversificada en la que la cuestión más importante es, como también señala Joan F. Dean en los casos de Travesties y Cahoot's Macbeth. "the responsibility of an individual to his society, his friends, and himself". Esta última faceta de "responsabilidad ante uno mismo" cobra una importancia extraordinaria en el caso de Ruth Carson que en su proceso de definición de identidad personal llega a convertirse en una de las mejores creaciones de Stoppard lo cual ofrece a actrices como Diana Riggs una magnífica oportunidad para hacer un papel antológico tal como ocurrió en el Phoenix Theatre de Londres en 1978.

Como personaje Ruth Carson es la continuación de una serie de creaciones de Stoppard que se debaten en búsqueda de su identidad real a partir de personalidades divididas por la profunda insatisfacción que les causa su entorno. Sus pensamientos difieren grandemente de los comentarios que producen. Hasta podríamos hablar de una división "esquizofrénica" entre su vida mental y su praxis real. El ámbito de su imaginación constituye un refugio para sus sueños y protestas nunca pronunciados. Así lo ha visto Stoppard que ha creído necesario destacar esta división mediante una nota dedicada a Ruth: "The audience is occasionally made privy to Ruth's thoughts and to hers only. ... When Ruth's thoughts are audible she is simply called 'RUTH' in quotes, and treated as a separate character" (p. 14. Subrayado nuestro). La dificultad de expresar la compleja realidad personal de Ruth queda así

resuelta, permitiéndonos asistir a la profunda lucha interna que se produce en las "cárceles mentales" de esta mujer que continúa la serie de personajes stoppardianos que recurren a los "apartes" como forma de "comunicarnos" su realidad última.

'Ruth' asides are analogous to George Moore's composition of his symposium lecture while addressing an imaginary mirror in the fourth wall; to Glady's (of If You're Glad, I'll be frank) rhapsodic interior monologues; and to Albert's lofty, sardonic observations 'Ruth' in Night and Day most closely resembles Old Carr's (erratic memory) in Travesties. (9)

Nuestro conocimiento de la Ruth real va a proceder, precisamente, de los pensamientos de 'Ruth' en los que encontramos lo que siente y no dice, por muy descarnadas que sean las palabras con las que Ruth quiera protegerse de su verdadera realidad. Si ella tuvo una aventura de hotel con Dick Wagner en Londres, después intenta "convencerse" -y convencerse- que tal eventualidad ya no se podrá repetir ya que es una "dama honorable":

I let you take me to dinner because there was no danger of going to bed with you. And then because there was no danger of going to bed with you a second time, I went to bed with you. A lady, if surprised by melancholy, might go to bed with a chap, once; or a thousand times if consumed by passion. But twice, Wagner, TWICE... a lady might think she'd be taken for a tart. (p. 54)

Sin embargo, Ruth, que arrastra una conciencia culpable no podrá sobreponerse a la realidad de su situación



definida sumariamente por su amante ocasional como de ausencia de amor en su matrimonio. Los vanos intentos de 'Ruth' para sincerarse con su marido son una constatación de su fracaso. El terreno está abonado para una nueva aventura y sólo la muerte de Milne impedirá que se lleve a cabo. El comienzo del segundo acto es sólo una fantasía de 'Ruth' que libera así la insatisfacción que preside su vida. Al ser invadida por la "melancolía" que le produce la muerte de su potencial amante acudirá de nuevo - - - "TWICE" - al mínimo consuelo que le puede proporcionar un Dick Wagner que acaba de saber que sus insidias para conseguir la exclusiva de la entrevista con Mageeba han sido inútiles al declarar el sindicato el correspondiente boycott a su periódico a causa de la colaboración de Milne que el propio Dick había denunciado. "I thought you didn't want to be a tart..." es el único comentario que se le ocurre ante la invitación de una Ruth que busca, va desesperadamente, conocer cual es su realidad: "How do I know until I've tried it?" (p. 94). Sus palabras cierran la obra y abren su decidida investigación sobre 'Ruth' para quizás llegar a unir su mundo irreal de ilusiones con la infeliz realidad de su vida cotidiana. Night and Day aparece así como algo mucho más complejo que el "spirited debate on the freedom of the press and journalistic ethics" que encontró J. D. Vickery (10). Si en efecto hay debate, éste lo calificamos de shaviano antes que de "ingenioso", si hay realismo ficcional que pueda recordar (Stoppard lo ha admitido) a la novela de Evelyn Waugh Scoop, también Stoppard nos regala con unos "mundos do-

bles" en los que se llega a confundir la realidad y la fantasía de sus personajes, cuestión que volveremos a encontrar en The Real Thing y que, sobre todo, se hace patente en una Ruth que en su "confusión" de ambos planos llega a exclamar: "I talk to myself in the middle of a conversation. In fact I talk to myself in the middle of an IMAGINARY conversation, which is itself a refuge from some other conversation altogether, frequently imaginary" (Subrayado nuestro)

La realidad social y relacional impone una serie de irrealidades-mentira en la que se desarrolla un tipo de vida del que la de Ruth Carson puede resultar prototípica. 'Ruth' es el "monólogo interior" en el que se refugia porque en él encuentra y vive las realidades-verdad que no puede ni manifestar ni ejercer. La "comedia" de Stoppard no se limita, ni mucho menos, a explotar las fantasías adúlteras de una habitante del acomodado Highgate. Night and Day es debate político-social pero también es investigación en las motivaciones reales de las acciones, es decir, la identidad, de los personajes que la pueblan. Así parece verlo Thomas R. Whitaker en su interesante y actualizado estudio en el que apreciamos una notable capacidad de introspección en un texto que, como señalábamos, desorienta a críticos tan acreditados como Vickery:

(Stoppard) has shaped an artifice that freely uses naturalism, expresionistic fantasy, farce, melodrama, and debate as complementary perspectives on the 'real'. Through its mixed style the play sets in motion an elaborate mobile of interlocking dualities: day and night, man and woman, 'work' and 'love', life and

death, realism and fantasy, the spoken and - -  
 unspoken, politics and business, pragmatism and  
 idealism, deception and honesty. (11)

La compleja presentación de esas "perspectivas" es, =  
 como hemos planteado repetida y pertinentemente, la forma  
 de que el espectador pueda considerar la realidad desde -  
 unos enfoques no acostumbrados y a veces insólitos que le  
 permiten conocerla más perfectamente. En lo referente a -  
 la realidad personal, ¿Quién no se llega a reconocer en -  
 esos "monólogos interiores" auténtico escape de tanta ver  
 dad nunca dicha o de tantas fantasías nunca realizadas?.=  
 ¿Existe ese 'otro' (la otra 'Ruth') que siempre a uno le=  
 acompaña?. Estas son cuestiones que surgen espontáneamen  
 te de la consideración de esta importante obra de - -  
 Stoppard que en otro terreno llega a poner en evidencia -  
 unos mezquinos intereses personales en los muy diversos -  
 aspectos del quehacer y el acontecer humanos que habla de  
 la complejidad intrínseca de nuestro ser real más allá de  
 las actuaciones sociales que se llegan a imponer. Unos in  
 tereses que con frecuencia conectan con un sistema que -  
 consigue mediante el control de la información que "se se  
 pa sólo aquello que se necesite saber" en función de lo -  
 que es "bueno" para el individuo, es decir, para un siste  
 ma que se reserva el derecho de definir ideológicamente -  
 aquello que es "conveniente" y, por lo tanto, se puede co  
 nocer.

Notas:

- (1) Tom Stoppard, Night and Day, Faber & Faber, London - 1978. Las citas subsiguientes están referidas a esta edición por lo que procederemos a indicar exclusivamente la página correspondiente.
- (2) Jim Hunter, Tom Stoppard's Plays, p. 59.
- (3) C. W. E. Bigsby, Tom Stoppard, p. 36. Subrayado nuestro.
- (4) Bigsby, p. 24.
- (5) Theatre Quarterly, N° 14. May-July 1974, p. 12. Subrayado nuestro.
- (6) Bigsby, p. 37.
- (7) Benedikte Uttenthal, Notes on Professional Foul, - - Longman-York Press, Beirut-Harlow (Essex), 1984, - - p. 15. Subrayado nuestro.
- (8) La personalidad de Richard Wagner (Dick) es también - contestada por Ruth Carson que primeramente se siente perseguida por su amante casual. Ruth encuentra - en una ironía caústica su mejor defensa cuando - - "actúa" públicamente. A Richard, por ejemplo, le con funde deliberadamente con "Richard Strauss" y su pri mera referencia a Fleet Street la toma del "Monopoly Board" en el que esta calle era "yellow and rather - cheap". Evidentemente Stoppard ha puesto en su perso naje unas grandes dosis de inteligencia pero también de frustración personal las cuales vendrían a expli car su causticidad. Finalmente, la Ruth real aparece rá como un ser indefenso que se siente agredida en - un mundo masculino de lucha, violencia y muerte - - (ella es la única mujer en una obra en la que los - siete restantes personajes, incluyendo a su hijo - - Alastair, son hombres).

- (9) Joan F. Dean, Tom Stoppard, Comedy as a Moral Matrix, p. 99.
  
- (10) J. D. Vickery, Guide to Rosencrantz and Guildenstern Are Dead, p. 8.
  
- (11) Thomas R. Whitaker, Tom Stoppard, p. 149. Subrayado=nuestro.

El conocimiento de la realidad personal a través del do-  
lor: Catarsis en The Real Thing

En Noviembre de 1982 se estrenaba bajo la dirección del ya habitual Peter Wood (Jumpers, Travesties...) la - que hasta ahora, es la última obra de Tom Stoppard y que constituye, junto con Night and Day, un paso definitivo - en la consecución de lo que nuestro autor ha definido como "High Comedy of Ideas", "fase superior" de la característica "well-made play", que no se quiere limitar a los presupuestos que implica un teatro como el de Oscar Wilde o Noël Coward y que se centra en los conflictos amorosos de las clases acomodadas pero sin llegar nunca a profundizar en los secretos de sus almas para no alcanzar las zonas comprometidas de aquello que no se confiesa, como diría Mark Twain, ni siquiera a sí mismos.

Stoppard, con lo que Richard Corliss ha calificado de "comedia romántica", incorpora a este género sus afa- nes de radicalidad por una parte - en el sentido de lle- gar a conocer las motivaciones últimas de los comporta- mientos de sus personajes - y de complejidad por otra - en el sentido de no reducir sus cosmos individuales a estrictamente una dinámica amorosa, lo cual resultaría simplificador y unilateral, sino que les aporta y enriquece con las otras dimensiones y preocupaciones (existenciales y sociales) que se producen en la vida de las personas - "reales".

Ya hemos indicado la importancia que concedemos a la presencia de la palabra "real" en éste y en otros títulos

de Stoppard. Si concebimos su teatro como una investigación, en The Real Thing creemos encontrar un ejemplo paradigmático de sus concepciones dramáticas ya que en él se produce una sucesión de descubrimientos a lo largo de las trece escenas de las que consta la obra y de la que es un buen reflejo la portada que se nos proporciona en la edición utilizada (1) y que está formada por la imagen de un escenario en el que un presentador ("Entertainer") nos lo muestra para que, al ser "reflejada" por el espejo de nuestra visión, se repita disminuida e indefinidamente, hasta desaparecer en el infinito "as if the physical world has been wired up to pass a current back to the part of your imagination which glows like a filament in a bulb no bigger than a torch bulb" (2).

Quien realiza esta propuesta es Henry, un dramaturgo de éxito de unos cuarenta años de edad, "alter-ego" del propio Stoppard en el que vuelca toda su experiencia y a través del cual pretende transmitir su mensaje dramático para explicarnos y comunicarnos su concepción del teatro y, al mismo tiempo, sugerirnos las respuestas que él, como autor, presupone o espera por parte del comportamiento de su auditorio. La imagen de la portada aludida se convierte en una "metáfora visual" del contenido, e incluso de la técnica, de The Real Thing. Es el resumen de una obra que se centra y profundiza en el teatro, en lo que "ocurre" en el escenario y en como se produce la interpretación forzosamente reduccionista que elaboramos como espectadores de las propuestas del autor que siempre las expresa en un mundo de su creación, dramático y, por lo

tanto, ficticio.

La repetición de la imagen, igual pero al mismo tiempo distinta, se va a producir, asimismo, en el desarrollo de la obra de Stoppard ya que una situación va a irse repitiendo con distintas variaciones pero implicando a personajes diferentes, como si nuestro autor quisiera incarnarnos la necesidad de resolver un problema -averiguar su solución- que puede presentarse en formas diversas según las circunstancias personales pero respondiendo siempre a la misma naturaleza.

Estas repeticiones generan intencionadamente unas situaciones confusas en las que, como espectadores, no somos capaces de distinguir en un principio lo que es la ficción dramática representada y lo que es "the real thing", aunque ésta, a su vez, sea también el fruto de una representación dentro de la más pura técnica del "teatro dentro del teatro". La presencia, en definitiva, del "teatro de Henry dentro del teatro de Stoppard" llega a hacernos olvidar la irrealidad de lo representado gracias a un interesantísimo juego de situaciones muy bien estructuradas por Stoppard que en esta obra continúa la tradición del teatro de habla inglesa de la primera mitad del siglo XX y que se conoce como "Drama of Ideas" y con el que The Real Thing muestra tantas concomitancias aunque sea en clave de sólo "High Comedy".

La obra de Stoppard viene a ser -simplificando- la historia de un autor en busca de su personaje, es decir, del personaje que él es realmente en la comedia de la vida. Henry, autor consagrado, casado con Charlotte, actriz



de sus obras, emprende un nuevo curso de su vida, al unirse con Annie -significativamente otra actriz que también- llegará a representar sus obras- y que es esposa de Max, -igualmente actor y co-protagonista con Charlotte de House of Cards el último triunfo de Henry. A partir de esta situación básica, el desarrollo de la acción nos va a deparrar la sorpresa de encontrarnos a Henry en situaciones -análogas a las que él había creado para sus personajes, -tal como ocurre en determinadas circunstancias que nos dejan la vaga e indefinida impresión de haber sido vividas- con anterioridad de una forma onírica.

Esta situación base que puede calificarse como de "comedia de enredo", va a verse afectada por los factores modificadores de nuestro tiempo, es decir, factores sociológicos y políticos ante los cuales los personajes reaccionan, opinan y se comportan de una manera actual en claves de realismo según sus diversas posiciones ideológicas que se corresponden fundamentalmente con un liberalismo progresista -a veces un tanto escéptico- muy de acuerdo con su status privilegiado de "upper-middle classes", cuestión que, a su vez, encontrará su respuesta en una clásica "apertura" motivada por la irrupción de un elemento externo, no perteneciente a ese contexto acomodado y procedente de niveles sociales inferiores, que causará una conmoción en la ordenación y la coherencia del mundo de Henry que, incluso, verá su concepción de la literatura y de su teatro puesta en cuestión originándose un debate que se prolonga a lo largo de toda la obra. Sociedad y política, literatura (dramática) y vida (valores y rela-

ciones personales) son los temas que se cuestionan en The Real Thing para intentar llegar a discernir lo que constituye la realidad de cada una de ellas.

Estructuralmente, la ya mencionada repetición de situaciones no adopta una distribución simétrica como la que pudimos encontrar en "Artist Descending a Staircase", sino que tiene una forma y carácter muy diferentes, apareciendo la parodia como elemento estilístico fundamental hasta llegar al extremo de que podemos decir que Stoppard se parodia a sí mismo, a su teatro y a su manera de configurarlo, para lo cual elabora ocasionalmente una sucesión de parodias en la que cada escena resulta ser una parodia de la que la antecede. Por otra parte, el paso del tiempo y sus efectos -la imposibilidad de recordar con exactitud lo acontecido (tan importante en Travesties)- vuelve a tener un papel fundamental en el desarrollo de esta obra que supone, entre otras cosas, el transcurso de un periodo de unos dos años entre el primero y el segundo actos, cuestión que pone en evidencia el tratamiento del aspecto temporal por parte de Stoppard.

Henry, como protagonista, es el que constituye el centro de atención de la obra tanto por las relaciones bilaterales que todos los demás personajes contraen con él (excepto uno), como por su narcisismo egocéntrico (en su proceso de búsqueda de identidad personal vemos como se está autodefiniendo continuamente, al mismo tiempo que elucubra sin tregua sobre su arte y sus relaciones con las personas que forman su contexto vital). Henry es un personaje que no duda en autocalificarse de "intellectual

playwright" capaz de aclarar a "Jean-Paul Sartre and the post-war French existentialists where they had it wrong" (p. 17), para, a continuación, aceptar sin ningún tipo de rubor que, contradictoriamente, le encantaba pasar el tiempo escuchando la banal "Da Doo Ron Ron" cantada por The Crystals. Este contraste entre actividad intelectual y presencia constante de las huellas musicales que marcaron su juventud -siempre se refiere a canciones "pop" de los años sesenta- define de una manera muy sutil una personalidad todavía bloqueada por factores de inseguridad que motivan la subsiguiente necesidad de autoafianzarse en sus relaciones y en su actividad; este proceso lo podríamos calificar de adolescencia prolongada a partir de sus propias consideraciones: "I feel reckless, extravagant, famous, in love. I drink champagne for brunch, and I'm next week's castaway on 'Desert Island Discs'", observación que repetirá en dos ocasiones (p. 19 y 24) ante dos interlocutores consecutivos, Max y Annie respectivamente, en una reacción de euforia casi infantil que no se avergüenza de alardear de unos gustos musicales que, además del ya mencionado, incluyen a "Um Um Um Um Um" de Wayne Fontana and The Mindbenders y "Oh, Carol" de Neil Sedaka. Henry, "a snob without being an inverted snob" en definición de su esposa Charlotte, se exhibe y reafirma al manifestar estos gustos "diferentes" - "The trouble is I don't like the pop music which it's all right to like. You can have a bit of Pink Floyd shoved in between your symphonies..." (p. 24. Subrayado nuestro) - que le mantienen en su singular y permanente juventud men

tal, un tanto angustiada por el inevitable paso del tiempo y sus consecuencias evidentes sobre las personas:

There is something adolescent about the intensity of Henry's ardor, whether for the sweetest pop music from the mid 1960s (his own-teen-age years) or for his one-gal-guy idealism (the play describes Annie as "very much like the woman whom Charlotte has ceased to be"), so, in effect Henry has been faithful to his 'belle idéale' by switching mates. ... (Henry is a) little boy lost in the web of words and wonders. (3)

La falta de madurez caracteriológica es una de las realidades que quedarán al descubierto después del recorrido que realizaremos a través de las relaciones personales que Henry va estableciendo a lo largo del desarrollo de The Real Thing que se convierte así en una accesión a la profundización en el autoconocimiento de nuestro personaje -y consiguientemente en el conocimiento que nosotros llegamos a adquirir de él- y que se logra a través de una serie de enfrentamientos significativos con los personajes femeninos de la obra y que completan la escala de esposa-madre, amante e hija. De esta forma podemos advertir nítidamente los distintos procesos de transferencia que le permitirán llegar al último reducto de su frágil personalidad - "I can't find a part of myself where you're not important" le confesará a Annie su amante (p. 79) - en el que encontramos una declaración de dependencia infantil casi absoluta, no sólo en el terreno afectivo sino también en el existencial, con respecto a una figura femenina que es inequívocamente materna:

I write in order to be worth your while and to finance the way I want to live with you. Not the way YOU want to live. The way I want to live with YOU. Without you I wouldn't care. I'd eat tinned spaghetti and put on yesterday's clothes. But as it is I change my socks and make money. (p. 79. Énfasis del autor). (4)

Como se puede ver, nos encontramos ante una evidente confesión "d'amour fou", total e incondicional que encierra en sí misma una dejación de la responsabilidad de ser por uno mismo y que desciende hasta detalles dietéticos y de aseo propios de un niño que desea ganarse la aprobación primero, y el afecto después de la "amante-madre" o de la "madre-amante" por decirlo con un matiz que ayuda a clarificar la ambigüedad siempre presente en las querencias afectivas de Henry. La declaración, por lo que manifiesta de sinceridad radical y de "desposesión", supone alcanzar el punto final de catarsis, tras el doloroso proceso sufrido que mencionamos con anterioridad, que dejará a nuestro "héroe" enfrentado a su soledad, tal como Stoppard nos lo presenta intencionadamente en la escena final mientras escucha otra de las míticas canciones que poblaron su adolescencia. Los títulos resultan significativos: "I'm Believer" de The Monkees nos habla de un Henry abandonado que ha perdido "that loving feeling" (otro de los temas recurrentes, casi obsesivo en su mente y que cantaban los Everly Brothers). En definitiva no resulta aventurado entenderlo como un desarrollo muy stoppardiano de la temática del "retrato del artista adolescente" en el que Henry-Stephen Dedalus "aparece buscando a su madre (nosotros diríamos "figura materna")...

(proceso en el que) el hecho de que al final lo veamos en Trinity College (sólo, en el caso de Henry, escuchando la canción "I'm Believer" y desinteresado por todo el mundo exterior) nos prueba que el viaje desde el infierno al paraíso se ha realizado" (5).

Sin embargo, la consecución de esta "ataraxia" ha requerido un largo proceso hasta llegar a ese "know thyself" delfico que define el estado final de Henry. Por otra parte, The Real Thing aborda una gama temática que desborda este primer punto estrictamente psicológico que se prolonga posteriormente en las relaciones personales que contrae así como en su ser social lo cual implicará toda una serie de interesantes reflexiones políticas que nos hablan de la forma global y compleja con la que traza Stoppard los perfiles de sus personajes. Igualmente se encuentran unas referencias a la literatura y el lenguaje en las que el hecho de que Henry sea un dramaturgo no resulta precisamente irrelevante, al mismo tiempo que se reproduce parte del profundo discurso que informaba a Travesties. Por último, y como no podía ser menos, esta obra-culminación de nuestro autor, reincide en lo que hemos considerado uno de los elementos esenciales de su teatro y que es la problemática que plantea la percepción de la realidad. El resumen final de todas estas temáticas parciales nos lleva a la conclusión de que nos encontramos ante una consideración totalizadora y multiforme de la realidad de un personaje, descompuesta en las distintas facetas que hoy en día definen el ser en el mundo de una "dramatis persona" en la que encontramos muchos ele-

mentos de un posible "alter ego" de Tom Stoppard.

En primer lugar el cosmos afectivo de Henry, indisolublemente ligado a una estructura familiar que nos apresuramos a calificar de tradicional, es objeto de su preocupada indagación no sólo en lo referente a su amor por Charlotte-Annie, sino que se prolonga en su preocupación paternal por su hija Debbie - ¿Estamos muy lejos de Próspero-Miranda? - en la que "(he) spent thousands of pounds on Latin and ponies so that (she) wouldn't give it away for a wimpy behind the Odeon" (p. 66) y que se ha convertido en otra de las miles de "runaways" de hogares acomodados afectados por un divorcio (Stoppard se ha casado dos veces).

Resulta muy significativo que en este encuentro paterno filial se produzca un profundo debate sobre la felicidad, el sexo, el amor y la muerte que se desliza como un subproducto de uno de los muchos malentendidos que a lo Rosencrantz y Guildenstern pone Stoppard en The Real Thing. Estamos ante una de las variantes de la relación padre-hija que oscila entre un intento de "recomponer el orden familiar" como advierte Pérez Gállego en Hamlet, -- King Lear o The Tempest (6), y el conflicto que se deriva del "desdén (paternal) hacia la elección afectiva de su hija" que se da en Othello como forma de expresar el rechazo al "extranjero". Ambas temáticas se producen en este enfrentamiento de Henry con Debbie, su hija, que en una crisis característica de adolescencia a raíz de la separación de sus padres, abandona todos los privilegios que le concede su acomodada posición. La situación es evi

dente: Hay un intento de "integración del padre (el poder, la ley, el orden) en la hija", aunque en este caso, ni las consecuencias serán conflictivas, ni encontraremos las características de inocencia y bondad en el personaje femenino de Stoppard del que sólo podemos decir que es jg ven a la hora de compararla con las situaciones-tipo que se dan en King Lear o en Romeo and Juliet tal como quedan definidas en el ensayo citado. En Henry encontramos muchos ecos del lamento del senador veneciano Brabantio al enterarse de la boda de su hija Desdémona con Othello, a pesar de que las circunstancias de tiempo, lugar y cultura (entendida como el conjunto de valores que definen y permiten una forma de "ser en el mundo") sean totalmente distintas. Ya no oímos el trastornado "My daughter, O my daughter... She is abused, stol'n from me and corrupted" (= Othello 1.3) sino la fría y un tanto cínica constatación de que "the classics master and the stable boy were taking turns lighting up your post-coital cigarette", lo cual, sin embargo, no deja de expresar un profundo sentido de desolación. Y es que el mundo de Henry resulta, vital, intelectual y afectivamente desolado. La ramplonería en él existente se refleja, como ya vimos en Rosencrantz and Guildenstern Are Dead, en el lenguaje que utilizan los personajes y sobre todo en el de Debbie convertida en una "middle-class squatter". Los esfuerzos educativos (in versiones económicas) de Henry se ven recompensadas por un evidente fracaso: "I paid school fees so that you wouldn't be barred by your natural disabilities from being taught Latin and learning to speak English" (p. 65.



Subrayado nuestro). Así, advertimos que las correcciones que intenta se demuestran como totalmente estériles. La relación padre-hija se convierte a partir de aquí en un auténtico juicio de Henry a cargo de Debbie que le obliga a expresar y reconsiderar la posible justeza de sus criterios. El conocido "generation gap" se muestra aquí con todo su esplendor y riqueza de tópicos. En esta conversación entre padre acomodado e hija-huída-con-un-feriante (7), vamos a contemplar como Henry va a desnudar su alma en busca de las motivaciones reales de sus actos y llega a desvelarnos el secreto de su afectividad, un tanto infantil, pero siempre delicada y susceptible de ser fácilmente herida. Henry no puede permanecer indiferente ante la precocidad sexual mostrada por su hija y reacciona utilizando una ironía cada vez más hiriente: "My irony is losing its inflection... I'm still passing as an ironist in public though a prig in private" (p. 66). El contraste entre su sensibilidad "conservadora" y el radicalismo de Debbie pone de manifiesto la incomunicabilidad existente y unos criterios diametralmente opuestos que pueden servir de opciones orientativas para el espectador. Amor y Fidelidad versus Posesión y Dependencia serán las posturas debatidas a la hora de enfrentarse al tema tabú del sexo. Henry quiere ser un abogado convincente de la primera causa. Stoppard aprovecha la ocasión para deslizar un comentario muy sutil sobre la "interpretabilidad de la obra de arte (teatro):

DEBBIE: What, House of Cards? What a crisis. -

Infidelity among the architect class. Again.  
 HENRY: It was about self-knowledge through pain.  
 ... A discerning minority appreciated the -  
 irony of his false accusation pushing her -  
 into making it true. (p. 67. Subrayado nues-  
 tro).

Una discrepancia de criterios tan grande sólo puede= entenderse como un ejemplo ilustrativo de lo que Stoppard quiere indicarnos: Un contenido artístico único puede ser interpretado de formas totalmente diferentes y la inten= cionalidad del artista (dramaturgo en este caso) puede - quedar completamente ignorada por aquellos que contemplan -espectadores- el resultado de su actividad creadora. Si= Henry pensaba en su obra en términos de "purificación", - de "liberación de sus males del espíritu" a través del do= lor experimentado en su vida, como contraposición compro= bamos como las conclusiones de Debbie son frívolas y bana= les. Stoppard nos plantea dilemas para que procedamos a - realizar nuestra propia opción como hacen Henry y Debbie= al hablar del sexo, el amor y la felicidad; y contrastar= la solidez de sus opiniones. Debbie nos ofrece una visión descarnada y muy actual de las relaciones humanas que se= ven siempre "informadas" por la alternativa "Sex or no - sex". Hasta el probo funcionario municipal que debía ins= peccionar la casa que ocupa con sus compañeros "squatters" está a punto de sucumbir ante el soborno sexual insinuado por los ocupantes ilegales de la vivienda. Para Debbie:

Everything was sex. Latin was sex... History -  
 was sex, French was sex, art was sex, the Bible,  
 poetry penfriends, games, music - everything -  
 was sex except biology, which was obviously sex  
 but obviously not REALLY sex, not the one which

was secret and ecstatic and wicked and a - -  
 sacrament and all the things it was supposed to  
 be but couldn't be at one and the same time. I=  
 got that in the boiler-room, and it turned out=  
 to be biology after all. (p. 68. Énfasis del -  
 autor).

La visión de Henry, sin embargo, resulta mucho más -  
 depurada y al referirse a sus experiencias amorosas todos  
 los aspectos sexuales parecen haber desaparecido para dar  
 paso a un "conocimiento carnal" que se convierte en ante-  
 sala de un profundo conocimiento humano que se aproxima a  
 los "yo reales" implicados en la relación y descritos, ca-  
 racterística y metafóricamente, en términos teatrales:

Carnal knowledge. It's what lovers trust each -  
 other with, knowledge of each other, not of the  
 flesh but through the flesh, knowledge of self,  
the real him, the real her, IN EXTREMIS, the -  
mask slipped from the face. Every other version  
 of oneself is on offer to the public. ... But -  
 in pairs we insist that we give ourselves to -  
 each other. What selves? What's left? What else  
 is there that hasn't been dealt like playing -  
 cards? A sort of knowledge. Personal, final, -  
uncompromised. Knowing, being known. I revere -  
 that. Having that is being rich. ... Knowledge=  
 is something else, the undealt card, and while=  
 it's held, it makes you free and easy and nice=  
 to know, and when it's gone, everything is - -  
pain. (p. 69. Subrayados nuestros. Énfasis del=  
 autor).

Aunque sólo fuera por los largos y densos discursos=  
 que emprenden los personajes clave de Stoppard, debería=-  
 mos entender hasta que punto las ideas son importantes pa-  
 ra nuestro autor. Este nuevo discurso resulta esencial pa-  
 ra lo que creemos que es una interpretación adecuada de -  
The Real Thing: El yo real que aparece cuando la máscara=  
 (persona aparente) es desechada, es el objeto de la peri-

peía vital de Henry que aspira nada menos que a alcanzar un conocimiento "personal, final, e incomprometido", a "conocer y a ser conocido", de manera que si no se logra, si uno queda sumido en las tinieblas de la ignorancia - alienada, "todo es dolor".

Será precisamente el dolor el que visitará a Henry en una repetición "real" de la traición adúltera que sufrió su personaje en House of Cards y que él descubre de una manera repetidamente exacta, desvelando la "realidad" del personaje que creó y que él mismo lleva dentro. Su celosa obsesión convertida en frenesí destructor a lo Othello y que amenaza con suplantar todo su pensamiento, merece el adecuado contrapunto de la réplica de Annie - que, por otra parte, pone en evidencia la dependencia e inmadurez psicológicas de Henry: "You have to find a part of yourself where I'm not important or you won't be worth loving" (p. 75). La formulación amorosa que considerábamos anteriormente, asumida con un evidente entusiasmo romántico, le conduce a la catástrofe en su colisión con la "realidad" al comprobar que el conocimiento íntimo al que aspiraba le depara la enorme decepción que implica la constatación de que no era total y de que existían determinadas zonas que no le habían sido reveladas y que al serlo le devuelven a unos planteamientos que parecía haber olvidado: "I believe in mess, tears, pain, self-abasement, loss of self-respect, nakedness" (p. 74). En este punto nos reconciliamos con Henry y él mismo encuentra, tras su sufrimiento, la fuerza para admitir su debilidad después de un tímido y triste remedo de una de las

teorizaciones de su hija Debbie: "Exclusive rights isn't love, it's colonization" (p. 79). Finalmente brota la confesión purificadora de Henry, la aceptación de su última-verdad, en la que todo es inmadurez y falta de un proyecto personal de vida propia, es el reconocimiento de que - Annie es su cosmos afectivo y existencial - "I can't FIND a part of myself where you're not important" (p. 79. Subrayado nuestro. Énfasis del autor) - al que todo lo superada. Ya habíamos anticipado que el final de este proceso consiste en una especie de encuentro con su "ser real" - por parte de Henry que le lleva a una calma personal que, a su vez, había definido como felicidad y que no se había atrevido a afirmar poseer. Exasperado por el simplismo de finitorio de Debbie, "Happy! Like a warm puppy", Henry había procedido a dar su versión particular del "Nothing in excess":

HENRY: Dear Christ, is that what it's all come-down to? No philosophy that can't be printed on a T-shirt. You don't get visited by happiness like being lucky with the weather. The weather is the weather.  
 DEBBIE: And happiness?  
 HENRY: Happiness is... equilibrium.  
 DEBBIE: Are you happy, Henry?  
 HENRY: I don't much like you calling me Henry...  
 (p. 66. Subrayados nuestros).

La falta de respuesta en aquel momento da lugar al enclaustramiento en sí mismo que contemplamos en la escena final de The Real Thing y que posee una enorme capacidad de evocación respecto al infantilismo psicológico de Henry que ocupa esa última región donde reside el "yo real", "the part of your brain where imagination glows -

like a filament" de una forma dolorosa.

Resulta evidente esa insistencia en el dolor que - -  
acompaña la porción de vida de Henry que nos es dada con-  
templar y que para nosotros, con su sublimación final, -  
constituye el núcleo esencial de esta obra. El sentido y=  
forma de la percepción de la realidad constituye otro - -  
apartado fundamental en la complejidad temática de The -  
Real Thing, que está presidida por la afirmación de que -  
el conocimiento de la realidad sólo se puede dar en el -  
proceso del paso del tiempo. Corresponde a Annie el seña-  
larlo, cuando una vez comenzada su aventura y ante la re-  
ticencia de Henry a tomar una decisión definitiva, le in-  
dica que lo que él desea es que todo se deteriore por sí-  
mismo: "You want to give it time - time to go wrong, - -  
change, spoil. Then you'll know it wasn't the real thing"  
(p. 27. Subrayado nuestro). A partir de aquí, Stoppard -  
nos depara un proceso muy similar para que lleguemos a co-  
nocer la "realidad" de su artificio teatral que, por otra  
parte, puebla de sucesivas "emboscadas" para que nunca po-  
damos estar seguros -hasta el final- de lo que es verdade-  
ramente "the real thing" (8).

Primeramente, advertimos que la escena tercera entre  
Annie y Max es una repetición de la escena primera, "fic-  
ticia", entre Charlotte y Max, pero en esta segunda oca-  
sión como actor que representa al marido de la obra de -  
Henry en el momento en que descubre el engaño de su espo-  
sa. Además, nos encontraremos otra repetición en la esce-  
na décima del segundo acto en la que se consuma el encuen-  
tro de Henry con su personaje ya que se debe enfrentar, -

finalmente, a una "traición" casi idéntica a la urdida -  
por su imaginación dramática.

Este sistema de repeticiones (9) se vuelve a produ-  
cir en la escena cuarta respecto a la segunda y, mucho -  
más importantemente, en las distintas referencias al en-  
cuentro de Annie con Private Brodie, un soldado al que co-  
noce cuando se dirigía a una manifestación pacifista y -  
que al acompañarla y resistirse a ser detenido, es encar-  
celado por las autoridades militares, llegando así a con-  
vertirse en héroe y potencial dramaturgo al que Henry se-  
ve obligado a ayudar a instancias de Annie. Lo que real-  
mente ocurrió en el tren ocupa las escenas quinta y sexta  
del primer acto para desvelarse definitivamente en la un-  
décima del segundo acto. De esta forma, Stoppard nos pro-  
porciona una magnífica ocasión para reflexionar sobre la-  
fiabilidad del recuerdo y su distorsión debida a las "se-  
cretas intenciones" que alberga toda persona. El heroísmo  
primitivo que se despliega ante nosotros, es posteriormen-  
te modificado por la elaboración dramática que hace Henry  
de los irrepresentables apuntes que escribe Brodie dis- -  
puesto a hacer de su anécdota personal una obra de éxito-  
con la que reivindicar tanto su causa como su nombre per-  
sonal. Stoppard dosifica hábilmente los sucesivos datos -  
que nos sirven para formar nuestras impresiones sobre el-  
suceso. La primera referencia, respaldada por el testimo-  
nio de Annie, consiste en una somera descripción de - -  
Brodie en la que destaca su juventud e idealismo:

Brodie was on his way to the demonstration, - -  
just like Annie. ... An ordinary soldier using=

his weekend pass to demonstrate against their -  
 (American) missiles. ... He was stationed at -  
 the camp down the road. He was practically - -  
 guarding the base where these rockets are - -  
 making Little Barmouth into a sitting duck for -  
 the Russian counter-attack, should it ever come  
 to that. (pp. 31-32).

Esta imagen, utilizada a lo largo de la obra, imagi-  
 nada y deformada por Henry hasta el punto de crear un - -  
 Brodie irreal, se desmoronará al final de la "investiga-=-  
 ción" propuesta por Stoppard y será consumada por medio -  
 del personaje que en cierta forma lo creó: Annie. El en-=-  
 frentamiento final de Henry con el Brodie real, que acaba  
 de presenciar el Brodie-personaje-creado-para-la-televisi-  
 ón, le hace preguntarse ante la vulgaridad y rudeza que  
 observa, "Is this HIM?", lo cual desata la indignación -  
 acumulada en Annie en forma de respuesta contundente y re-  
 veladora de lo que Brodie intenta ocultar inútilmente, -  
 afirmando su misma identidad tanto en aquel ya lejano en-  
 cuentro como en el momento presente después de haber pasa-  
 do cinco años en la cárcel:

ANNIE: And THAT wasn't him. (She points at the-  
 TV.) He was helpless, like a three-legged -  
 calf, nervous as anything. A boy on the - -  
 train. Chatting me up. Nice. He'd been in -  
 some trouble at the camp, some row, I forget,  
 he was going absent without leave. He didn't  
know anything about a march. He didn't know-  
 anything about anything, except "Rosie of -  
 the Royal Infirmary" (una serie televisiva -  
 que había hecho popular a Annie). By the - -  
 time we got to Liverpool Street he would - -  
 have followed me into the Ku Klux Klan. He -  
 tagged on. And when we were passing the - -  
 Cenotaph he got his lighter out. It was one-  
 of those big chrome zippos - click, snap. -  
 Private Brodie goes over to the slaughter, -



not an idea in his head except to impress -  
me. What else could I do? He was my recruit.  
(pp. 82-83. Subrayado nuestro. Énfasis del -  
autor).

Llegamos así al final de una ilusión que choca brutal e inesperadamente con la realidad y que exige una ruptura definitiva como sugiere la taza de caldo arrojada a la cara de Brodie por una Annie que ya ha desechado definitivamente la necesidad de transitar por senderos ficticios. Ella también ha encontrado el camino hacia su paz interior por medio de la aceptación de lo que todo aquello fue en realidad. Billy Brodie ya sólo será un personaje irreal de una obra que ella también "escribió".

Sin embargo y tratándose de Stoppard sería peligroso reducir la presencia de Brodie a un mero pretexto para la indagación de su realidad y la eliminación de las sucesivas y engañosas apariencias con las que se recubre. La militancia pacifista de Annie y el incidente Brodie son el punto de partida de una profunda reflexión política donde nos encontramos al último Stoppard desvelándonos algunas realidades, ejerciendo una sutil crítica y proponiendo una actitud ética ante los excesos contemplados (10).

La indagación va a tomar, una vez más, la forma de viaje, de un itinerario que comienza con lo que puede identificarse como las opiniones políticas de un hombre corriente ante un tema tan candente como es el de la carrera armamentista y el hecho de que las poblaciones civiles sean convertidas en blancos potenciales (o en escudos) de los cohetes enemigos sin que la voluntad popular sea consultada para nada: "We were never consulted about=

being a target for the Russians. Let their rockets fall somewhere else", afirmará Max a la hora de justificar la presencia de su esposa Annie en la marcha de protesta en la que conoció a Brodie. Si surge el concepto de "caring-society" para definir el orden que permite a estas personas pertenecientes a la clase media alta vivir en una comodidad y en un lujo relativos, también se nos desvela su faceta autoritaria y represiva que no permite ningún tipo de transgresión contra lo establecido y que ejemplariza mediante la imposición de penas severas a todo aquel que, como Brodie, rompe las reglas del comportamiento estipulado procediendo a su definición como "out-and-out thug, an arsonist, vandalizer of a national shrine" y por lo tanto destinado a "mouldering in jail for years to come owing, PERHAPS, to society's inability to comprehend a man divided against himself" (p. 34. Énfasis del autor). Cabe aquí destacar la ironía que Stoppard despliega a través de sus personajes que siempre destacan los aspectos contradictorios que encierran las distintas realidades sociales tal como podemos apreciar en esta ocasión en la que por una parte se nos habla de una "benévola sociedad del bienestar" y, por otra, vemos como procede a la destrucción de uno de sus miembros siempre que sea necesario para su propia perpetuación. La contemplación de la realidad política desde esa perspectiva con la que se llega a apreciar lo contradictorio de su carácter, implica como llega a decir Henry "an interesting moral dilemma" (p. 34. Subrayado nuestro). Evidentemente, estamos en la situación opuesta a la retratada en Professional Foul o Every-

Good Boy Deserves Favour y nos encontramos ante la misma actitud ética de condena que Stoppard aplicaba al autoritarismo de los llamados países socialistas, independientemente de que el dilema que se pueda plantear en esta ocasión sea el de acudir a una reunión política o "letting down my squash partner" tal como dice Max a la hora de justificar su elección concreta ante el problema moral planteado. Stoppard señala corrosivamente estas contradicciones de los individuos pero, de la misma manera, no reserva ninguna piedad para un sistema en el que

war is profits, politicians are puppets, - -  
Parliament is a farce, justice is a fraud, - -  
property is theft... It's all here: The Stock -  
Exchange, the arms dealers, the press barons...  
patriotism is propaganda, religion is a con - -  
trick, royalty is an anachronism... (p. 54).

Henry al reflejar esta explosión del radicalismo elemental de Brodie, expresa únicamente una de las posiciones a considerar. Desde esta perspectiva las realidades políticas, como muy sutilmente denuncia Stoppard, pierden sus matices y el resultado es que se puede llegar a identificar Democracia con Fascismo

In a Fascist country there'd be some thug in riding boots with a lot of policemen round him, saying, I want those missiles THERE and anyone who doesn't like it can stuff it. What we have here is a democracy. We all sit on the side of a hill and get swayed by orators. Then we throw a pebble into a pot and count the pebbles. And then we have the missiles or we don't have the missiles. (p. 76. Énfasis del autor)

Sin embargo, Stoppard no priva de su posible coheren

cia al pensamiento radical que Brodie representa. Su "fair play", su objetividad, le lleva a exponer claramente las contradicciones de un sistema que como en el caso que nos ocupa pueden llegar a tener unas connotaciones cómicas, si no fuera por las consecuencias potencialmente trágicas que de ellas se derivan:

Half a billion pounds for defence, nothing left for prisons. So you get three, four to a cell. -  
 ... Now they're frightened it's going to blow -  
 up. Even the warders are going on strike. So: -  
 "Give us the money to build more prisons!" - -  
 "Can't be done, laddie, we're spending the - -  
money to keep the world free, not in prison". -  
 So they start freeing the prisoners. Get it? -  
I'm out because the missiles I was marching - -  
against are using up the money they need for a -  
prison to put me in. (p. 82. Subrayados nuestros)

La ironía llega a ser punzante, pero como hemos señalado con anterioridad, es sólo una parte de la discusión que Stoppard quiere plantear. Stoppard utiliza a sus personajes como portavoces de las ideas que desea expresar; son instrumentos de la dialéctica interna, de ese diálogo que él ha encontrado como "forma más adecuada de contradecirse a sí mismo" y que no es sino el método que utiliza para llegar a un esclarecimiento de la parcela de realidad que le preocupa en un momento determinado. En este caso, las posturas que se traslucen en este debate tienen un enorme poder definitorio ya que el posicionamiento de Stoppard va apareciendo más claramente al perder anteriores ambigüedades, como se puede comprobar en un parlamento de Henry que tiene las características propias de un auténtico manifiesto en el que se contienen las principa-

les preocupaciones y concepciones de Stoppard en lo que se refiere tanto al problema de la percepción de la realidad como al de su propia alternativa política. The Real Thing supone toda una culminación de la obra y el pensamiento de nuestro autor. Lo que hemos expuesto con anterioridad aparece con una claridad meridiana. El manto de apariencias bajo el que se presenta la realidad -empezando por la físicamente material- se presenta como objetivo de reflexión e investigación:

There is, I suppose, a world of objects which have a certain form, like this coffee mug. I turn it and it has no handle. I tilt it, and it has no cavity. But there is something real here which is always a mug with a handle. I suppose. (p. 54).

Esta breve formulación supone todo un optimismo cognoscitivo que remite la esencia de lo real a una objetividad existente e independiente de su posible aprehensibilidad subjetiva. El acierto de Stoppard consiste en entender esta cuestión como mero punto de partida desde el cual considerar las realidades sociales, políticas e ideológicas como algo mucho más complejo, aunque siempre dotado de objetividad y por lo tanto cambiante. Su fina sensibilidad de intelectual no le permite desconocer el desastre que denunciaba a través de Brodie, su profunda inquietud humanista le hace aspirar, como ya hemos indicado, a su eliminación y al establecimiento del imperio de la justicia, pero Stoppard no puede traicionar a su sentido común que le hace gradualistamente reformista:

But politics, justice, patriotism - they aren't even like coffee mugs. There's nothing real - - there separate from our perception of them. So if you try to stick labels on them, <farce>, - <fraud>, <condemned>, and try to change them as though there were something there to change, - you'll get frustrated, and frustration will - - finally make you violent. If you know this and proceed with humility, you may perhaps alter people's perceptions so that they behave a little differently at that axis of behaviour where we locate politics or justice; if you don't know this, then you're acting on a mistake. Prejudice is the expression of this mistake. (p. 54. Subrayado nuestro)

Para Stoppard la alternativa entre violencia y reformismo está perfectamente clara. Sólo si se consigue un cambio en la percepción política de la realidad por parte de la gente, se conseguirá, históricamente, el cambio político deseado. Lo contrario, "if you don't know it", sólo puede significar perpetuación del error y el engaño, bien sea personal o colectivo. De aquí se deriva una insistencia casi obsesiva sobre la importancia de desentrañar el "juego de las apariencias" que afecta, igualmente, a su actividad literaria. Es éste otro punto que junto con el de su preciadísimo lenguaje cierra la temática global de The Real Thing. De esta manera Stoppard va deslizando sus criterios no sólo sobre su oficio de escritor - (11) "You all write for people who would like to write like you if only they could write" le reprocha Annie a Henry con una intuición no carente de ironía - sino que también procede a realizar rotundas declaraciones sobre la Literatura Inglesa en general:

You judge everything as though everyone starts of from the same place, aiming at the same - -

prize. Eng. Lit. Shakespeare out in front by a mile, and the rest of the field strung out behind trying to close the gap. (p. 50. Subrayado nuestro)

El oficio de escritor es minuciosamente desmenuzado por medio de las opiniones de un juez implacable. Annie, testigo de excepción de sus tensiones literarias que procede a expresar una serie de opiniones que, a pesar de proceder de una "profana", no carecen de razón y de un profundo instinto literario. Sus opiniones pasan a convertirse en casi acusaciones de elitismo y hermetismo propios de un oficiante del culto misterioso de los iniciados a la literatura. La dedicación exclusiva a ella surge de sí misma y para sí misma, "YOU're a writer", le dice Annie a Henry, "You write BECAUSE you're a writer", añade un tanto tautológicamente para aclarar finalmente que "Even when you write ABOUT something, you have to think up something to write about just so you can keep writing" (p. 52. Énfasis del autor). El ataque, con sus dosis de acierto e injusticia, da en el blanco de un escritor que no desconoce el alquiler mercenario de su pluma para resolver las exigencias que le plantea su alto nivel de vida, incluido su reciente divorcio. Henry se reafirma en que si no fuera por esas circunstancias estaría escribiendo, como no, "the real stuff" (p. 55. Subrayado nuestro). La palabra "real" parece perseguir a nuestro autor en ésta, hasta ahora su última obra. Los elementos materiales - las palabras - de que se compone cualquier muestra literaria deben formar un todo perfecto no sólo en apariencia sino en su funcionamiento interno. En lo que es una esce-

na crucial, Henry lo explica estableciendo una compara- -  
ción muy inteligente con un bate de cricket:

This thing here, which looks like a wooden club, is actually several pieces of wood cunningly - put together in a certain way so that the whole thing sprung, like a dance floor. It's for - - hitting cricket balls with. If you get it right, the cricket ball will travel two hundred yards= in four seconds... What we're trying to do is - to write cricket bats, so that when we throw up an idea and give it a little knock, it might... TRAVEL... This isn't better because someone - - says it's better. ... It's better because it's= better" (p. 53. Énfasis del autor).

Hemos de destacar como el tema de la apariencia re==  
sulta recurrente (12). La apariencia queda discutida, des= velada hasta llegar a las últimas raíces de la realidad - que es objetiva, "it is because it is", y que va más allá de la apreciación subjetiva que se pueda hacer de ella. - Apariencia y objetividad son los polos entre los que se - tensa la calidad de las obras literarias para las que - - Stoppard establece una determinada finalidad que casi reu= ne las características de una preceptiva con ciertos to== ques de trascendencia social e histórica. Si en Cahoot's= Macbeth Stoppard disertaba muy acertadamente sobre la neu= tralidad sociológica y política de los vocablos, en The - Real Thing nos encontramos que ha dado un paso hacia la - profundización de ese concepto que apunta hacia su consi= deración como los instrumentos que ha de utilizar el in== telectual-escriptor para satisfacer su función social. Evi= dentemente estamos muy lejos de lo que podría ser una con= sideración gramsciana del "intelectual orgánico", pero sí



llegamos a apreciar lo que creemos que es definitivo en Stoppard a la hora de definir su concepción de la función, de la "misión", que él intenta lograr con su escritura. Stoppard, como dramaturgo intelectualista o como intelectual volcado en su oficio de dramaturgo, confiere a su producción literaria la posibilidad de optar a la difusión de una nueva visión de la realidad que será la consecuencia de la posible "iluminación" que sus obras produzcan en las temáticas discutidas e "investigadas". La destrucción de tópicos y lugares comunes es el resultado. En The Real Thing no nos encontramos la "popular" figura del activista político, ahora pacifista, mitificada ni denostada. Henry como dramaturgo no resulta divinizado. Las imágenes resultantes son las correspondientes a seres de carne y hueso, a seres reales, con todas sus debilidades, flaquezas y contradicciones. El sistema político imperante no es vituperado, pero tampoco deja de ser muy justamente criticado. Nos atrevemos a decir que nuestra visión de la realidad se enriquece con nuevos matices después de contemplar cada uno de los cosmos dramáticos creados por Stoppard. La aceptación que Henry logra de sí mismo por medio del doloroso proceso de autoconocimiento que presentamos, constituye toda una invitación a imitarlo en búsqueda de una parecida tranquilidad y consecuencia. Es, en definitiva, el efecto benéfico de un drama humano que ayuda a deslindar lo engañoso de algunos lenguajes que ocultan, enmascaran y confunden "the real thing", y que es aquello que verdaderamente debe ser cambiado:

I can't help somebody (Brodie) who thinks, or -  
 thinks he thinks, that editing a newspaper is -  
 censorship, or that throwing bricks is a - -  
 demonstration while building tower blocks is -  
 social violence, or that unpalatable statement -  
 is provocation while disrupting the speaker is -  
 the exercise of free speech. Words don't - -  
 deserve that kind of malarkey. They're innocent  
 neutral, precise, standing for this, describing  
 that, meaning the other, so if you look after -  
 them you can build bridges across - - --  
incomprehension and chaos. (p. 55. Subrayado -  
 nuestro)

Como se puede ver, Stoppard no esquivo la constata-  
 ción del desorden y la incomunicación existentes en nues-  
 tro mundo. Es más, quedan bien patentes su deseo de que -  
 desaparezca y su disposición a contribuir con su esfuerzo  
 a que esto se logre. Ahora bien, lo que no acepta son - -  
 ciertas demagogias, que si tienen una justificación real -  
 -si hay periódicos manipuladores de la opinión, si existe  
 una especulación feroz parasitaria de necesidades socia-  
 les reales- a lo único que conducen es a generar una con-  
 fusión y violencia que sólo favorece al actual estado de -  
 la situación y a la perpetuación de las injusticias que -  
 pretenden denunciar y acabar. Es aquí donde aparece la -  
 más clara definición de Stoppard como intelectual cons- -  
 ciente de una situación insostenible pero no inmediateamen-  
 te resoluble, al mismo tiempo que hace constar la venera-  
 ción que profesa a su arte aunque no le conceda, de una -  
 forma muy objetiva, ninguna consideración ni privilegio -  
 especial por medio, no lo olvidemos, del que consideramos  
 su "alter ego" sobre el escenario:

I don't think writers are sacred, but words are.  
They deserve respect. If you get the right ones

in the right order, you can nudge the world a little or make a poem which children will speak for you when you're dead. (p. 55. Subrayados - nuestros).

Conmoción del mundo y trascendencia en las futuras - generaciones son las recompensas que Stoppard entiende co-  
mo factibles para la Literatura o, mejor dicho la auténti-  
ca, la Literatura real, entendida como instrumento para -  
descifrar el cúmulo de apariencias tras las cuales reside  
una realidad cuyo conocimiento resulta imprescindible pa-  
ra su eventual transformación. Si efectuamos un balance -  
final de nuestra investigación nos encontramos ante "the=  
real thing" de toda una serie de aspectos de la existen-  
cia de un hombre, en este caso un dramaturgo, que ha lo-  
grado "tender ciertos puentes sobre el proceloso mar de -  
incomprensión y caos" en el que vivía y que consideramos=  
paradigmático de las circunstancias por las que discurre=  
el mundo contemporáneo. Tanto sus relaciones personales,=  
familiares y afectivas, como sus reflexiones políticas y=  
literarias, aparecen bajo una nueva luz al concluir el -  
proceso de investigación al que hemos sido invitados por=  
Stoppard. Nos aventuramos a afirmar que nuestra compren-  
sión de su realidad y, como consecuencia perfectamente po-  
sible, de la nuestra, se ha visto ampliada hasta límites=  
insospechados en el planteamiento inicial de la obra, de=  
una obra que, debemos destacarlo, profundiza en el trata-  
miento realista que ya encontrábamos en Night and Day y -  
que abandona la constante paródica que hasta ahora había-  
mos encontrado en la casi totalidad de las obras de - -  
Stoppard. Queda por confirmar en un futuro si nuestro --

autor perseverará en esa tendencia o volverá a transitar por unos senderos teatrales tan específicamente suyos. Lo que sí nos atrevemos a afirmar con rotundidad es que por medio de The Real Thing (13) nos encontramos y sentimos - más próximos a lo que Stoppard consigue finalmente presentar como "the real thing" de unas actitudes y comportamientos ocultos por las apariencias de unos intereses personales que todo lo desfiguraban.

Notas:

- (1) Tom Stoppard, The Real Thing, Faber & Faber, London, = 1982. Las demás citas correspondientes a esta obra - pertenecen a esta edición, por lo que sólo haremos - constar el número de la página en que se encuentra - cada cita inmediatamente después de ser realizada.
  
- (2) Estas palabras pertenecen a Henry (p. 69) en la discu- sión que mantiene con su hija Debbie y en la que la= realidad desolada de su mundo afectivo aparecerá co= mo resultante de la dolorosa confesión que implica.= En la imagen comentada su final, "ad infinitum", ló= gico aunque inaprehensible, sería todavía más pe= queño que ese filamento que iluminaría la última com= prensión de la realidad.
  
- (3) Richard Corliss, "Stoppard in the Name of Love", Time, 16 Jan. 1984, p. 51.
  
- (4) Resulta interesante y coincidente la opinión de R. - Corliss a la hora de definir la personalidad de - - Henry:
 

Henry was an audacious interpretation: the - - artist as manic-depressive child. Henry is, -- after all a little boy in love with the sound - of his own mind.
  
- (5) Cándido Pérez Gállego, "Pragmática del Nuevo Teatro - Inglés" en Estudios sobre Teatro Inglés Contemporá= neo, p. 94.
  
- (6) Cándido Pérez Gállego, "La Relación Padre-Hija en - - Shakespeare en El Lenguaje Escénico de Shakespeare, = Universidad de Zaragoza, 1982, p. 104.
  
- (7) El enfrentamiento entre Debbie y Henry nos trae inme= diatamente al recuerdo el de George Riley y su hija= Linda en Enter a Free Man. La recurrencia de temas y situaciones constituye una de las características -

del teatro de Tom Stoppard.

- (8) Un crítico tan acreditado como Ronald Hayman destaca la importancia de esta cuestión a la hora de crear

the illusion that the artificial thing on stage is just like the real thing. There is no ambivalence in his wish to create that illusion. What he wants to do is alternate between creating it and smashing it. Pirandellian mirrors glitter all over the surface of his new play which is one of the most self-conscious plays ever written, and supremely well crafted. Ronald Hayman, "Love Let in", The Times Literary Supplement, 26 Nov. 1982, p. 1298.

- (9) Corliss relata que el propio Stoppard sintió como un desafío "to structure a play by repeating a given situation - a man in a room with his wife showing up - three times, each differently". R. Corliss, "Stoppard in the Name of Love", (ibid.).

- (10) Tampoco a Hayman le pasa inadvertida esta preocupación social de nuestro autor:

Though Stoppard refuses to deal seriously with all the social and political implications of the issues he raises, he does penetrate deeply and refreshingly into themes that are important both to him and to us. R. Hayman, "Love let in", (ibid.) (Subrayado nuestro).

- (11) Henry tiene mucho de "alter ego" de Stoppard. Hayman también lo comprende así al afirmar que "the dialogue bristles wittily with allusions to Stoppard's own situation as a playwright". (ibid.).

- (12) Corliss subraya por ejemplo que "Stoppard's audience is often left wondering what is play and what is the real thing" (ibid. Subrayado nuestro).

- (13) Pensamos que The Real Thing supone, por el momento, =

una auténtica culminación en el teatro de Tom - -  
Stoppard. Hayman señala igualmente que "most of the=  
writing is so clean-cut that he seems totally in --  
control of his material". R. Hayman, "Love Let in", =  
(Subrayado nuestro).

411

## VI. CONCLUSION



### Conclusión: La realidad del teatro de Tom Stoppard

Parece difícil dar por concluido el estudio de un autor cuando en estos momentos aparece lleno de fuerza creativa y su teatro se muestra plenamente vigente en sus reposiciones tal como lo demuestran los éxitos recientes de Jumpers y The Real Inspector Hound. En el transcurso del tiempo las obras de Stoppard han demostrado la compleja y profunda entidad dramática que poseían y en la actualidad ocupan el lugar destacado que merecían dentro del panorama del teatro británico contemporáneo. Sus pasos iniciales en el complicado mundo de los escenarios se remontan a aquel 1963 en el que Enter a Free Man todavía se llamaba A Walk on the Water y, consecuentemente, han pasado más de veinte años de intensa actividad literaria en los que se ha decantado una de las producciones dramáticas más ricas e interesantes no sólo de los países de habla inglesa sino del resto del mundo tal como se puede apreciar en las innumerables versiones y producciones que han conocido obras de la dificultad de Rosencrantz and Guildenstern Are Dead. Los estudios sobre el autor de Jumpers, Travesties, Night and Day y The Real Thing, que se bastan por sí solas para prestigiar a cualquier autor, empiezan a multiplicarse aunque al centrarse en ellas dejan sin tratar toda una serie de obras "menores" que resultan muy significativas y que hemos procurado analizar en detalle.

Nuestro estudio ha tenido mucho de investigación para penetrar en la realidad de unas obras que siempre pre-

sentan una ambigüedad que es producto de la dicotomía - - existente entre una primera apariencia fundamentalmente - frívola, cuando no absurda, y una "estructura profunda" - de contenidos serios y trascendentes. Todo estudioso que se acerque a Stoppard tendrá que proponer su solución al dilema, magníficamente expresado por Philip Roberts, sobre su condición de "artista serio" o "sirena". Evidentemente, Stoppard ha experimentado una evolución a lo largo del ya extenso período de tiempo en el que se ha dedicado al teatro pero creemos que, en lo fundamental, esa evolución sólo ha contribuido a explicitar lo que ya estaba implícito en sus primeras reflexiones sobre su arte y a - - aclarar las ambigüedades de las que hacía gala y que se - constituían en reclamos motivadores que invitaban a acercarse para establecer la auténtica intencionalidad y naturaleza de su obra. Si Stoppard nos advierte que él no es precisamente lo que considera "un intelectual" y que sus obras "combinan curiosamente la seriedad y la frivolidad", nos corresponde a nosotros el definir con toda precisión el carácter que les otorgamos. Por nuestra parte, el análisis realizado nos conduce a establecer firmemente la - profunda seriedad que impregna su teatro, siempre concebido como espectáculo lleno de "audacias" que sorprenden al espectador con continuas "emboscadas". En este sentido, - podemos equiparar al teatro de Stoppard como una "emboscada total" que nos está aguardando para que nosotros intentemos descubrir, después de superado el asombro, su auténtica naturaleza.

Stoppard quiere que su teatro sea bueno en sí mismo-

y no por la "importancia" de la temática tratada que, en principio y a priori, le otorgaría toda una serie de admiraciones incondicionales. Sin embargo, su concepción del teatro le ha permitido indudablemente unir ambos extremos. Tras las "ligeras" fachadas de sus obras hemos encontrado sólidos edificios ocupados por una problemática extensa y profunda que abarcaba el sentido de la existencia, la posibilidad de unos valores morales absolutos, la función social del arte y el compromiso del intelectual ante los problemas de injusticia existentes en nuestro mundo. Nuestro autor declaraba en 1977, que había "cierto número de cosas que quería decir". La contemplación de su trayectoria teatral nos ha demostrado como ha ido expresando paulatinamente esas ideas al mismo tiempo que iba ganando claridad en su formulación hasta llegar a identificarse con esa figura del narrador en Squaring the Circle para poder emitir sus opiniones y ofrecerlas como propias para someterlas al debate público correspondiente. Su tajante declaración, "I'm not a revolutionary person", encontraba un fiel reflejo en ese Henry, dramaturgo y "alter ego" del propio Stoppard en The Real Thing. Consciente de que su misión, en todo caso, consiste en "contagiar valores" y coadyuvar a una especie de "gradualist thing of growing enlightenment", procede a denunciar el fracaso al que conduce el abandono precipitado de la vía reformista tanto en The Real Thing como en Squaring the Circle. Es precisamente en esta obra donde estos planteamientos alcanzan, por su referencia a unas circunstancias políticas concretas de sobra conocidas,

una claridad diáfana que sin embargo estaba implícita en una de sus mejores obras: Jumpers. Para perplejidad de aquellos que creen en la inconsistencia y banalidad de Stoppard, Jumpers se erige en un auténtico tratado de los males de nuestro mundo que conducirán a esa distopía "radical-liberal" mucho más próxima de lo que podríamos pensar en nuestra confiada ingenuidad. De esta manera, podemos entender a Stoppard como un moralista moderno tan perfectamente captado por Joan F. Dean a partir de su conocida declaración en la que si aceptaba que el teatro podía no tener unos efectos políticos o sociales inmediatos, sí podía contribuir a proporcionar "the moral matrix, the moral sensibility, from which we make our judgements about the world". El teatro más reciente de Stoppard nos indica claramente que ha profundizado en esa dirección y que ya queda lejana aquella afirmación recogida por Christopher Bigsby de que "an absolute lack of certainty about almost anything" era una de sus señas de identidad.

La seguridad adquirida no significa que Stoppard haya abandonado su vieja "virtud" de seguir contradiciéndose como forma sistemática de intentar llegar a una verdad a la que le sigue pareciendo imposible acceder. De esta manera, sigue ejerciendo su arte entre mágico y sagrado con el que intenta arrojar un poco de luz sobre el largo camino que conduce a la humanidad hacia ese "ideal state" quizás más alcanzable de lo que Stoppard declara. Sus consideraciones demuestran poseer unas dimensiones universales y humanistas, expresadas como lo son por unos personajes que en lo fundamental se corresponden

con las víctimas de una historia hecha por los poderosos. Son "whom" no "who" y encarnan a unas personas que como - indicaba Bigsby, "although ultimately defeated by social- and metaphysical forces, provoke or themselves embrace a human compassion which transcends the relativistic ethics of an absurd universe". Stoppard prodiga su compasión a - lo largo de todas sus obras desde el George Riley de - - Enter a Free Man al mismísimo Lech Walesa o Jacek Kuron - de Squaring the Circle, por no mencionar a su numerosa ga- llería de mujeres desde Gladys a Ruth Carson, desde Maddie Gotobed a Dotty Moore. Todos intentan sobrevivir en un - mundo injusto, cruel y violento que los enloquece o, en - el peor de los casos, les llega a aniquilar.

El dilema que se le planteó a Stoppard al enfrentar- se a la realidad de ese mundo entre un posible y cómodo - distanciamiento estético por una parte y una progresiva - implicación en su transformación por otra, parece haberse decantado en un progresivo compromiso ético que no parece estar reñido con su aceptación de que uno de sus defectos morales sea una "acquisitive lust" tal como manifestaba - en una entrevista reciente a Duncan Fallowell. El éxito - incontestable que ha consagrado a Stoppard no parece - - haber sido un obstáculo en la profundización de sus con- cepciones dramáticas. Su producción sigue impregnada de - un saluuable auto-escepticismo que le sigue llevando a - autoparodiarse. En la parodia Stoppard ha encontrado esa peculiarísima forma de reflejar la realidad para suscitar una nueva sensibilidad que pueda reaccionar ante lo que - sucede realmente. Esta última cuestión ocupa un papel cen-

tral en el arte de Stoppard que, como hemos visto, le ha llevado a una formulación casi definitiva de la intencionalidad que preside toda su labor creadora cuando al considerar Squaring the Circle se mostraba satisfecho porque "the result perfectly expressed the qualified reality -- which I had been worrying about since starting to write". Pocas veces podremos encontrar una expresión más nítida de un proyecto artístico que ha ocupado toda una vida y que ha respondido constante y consecuentemente a un principio orientador tan definido. Por nuestra parte consideramos que estas palabras del propio Stoppard constituyen una auténtica confirmación de nuestra tesis. Junto con nuestro autor también nosotros queremos desvelar lo que se oculta tras la pregunta ¿qué es la realidad?. En nuestro ser-en-el-mundo (realidad), la dificultad de llegar a aprehenderla -tanto la externa como la nuestra propia- viene dada por su presentación aparente e ideologizada. El proceso de investigación de la realidad no resulta siempre practicable por lo que se prodigan muchas posturas de escepticismo cognoscitivo que declaran la imposibilidad de llegar a desentrañar la naturaleza de la realidad, o bien se deriva hacia un escapismo alienante por el que se prefiere no intentar su conocimiento. Stoppard, ante una realidad que presenta tantos hechos de imperfección e injusticia perversas y movido a su vez por una voluntad transformadora, quiere llegar con su teatro a conseguir un conocimiento auténtico y veraz de lo real en primer lugar para, posteriormente, destacarlo, ponerlo en evidencia mediante una parodización sistemática. De esta-

manera las imágenes y el conocimiento típicos de la realidad son cuestionados al contrastarse con lo que Stoppard nos ofrece. El resultado puede ser, una profundización en nuestro conocimiento de lo que antes aceptábamos como "sabido" y que tenemos que comparar con las propuestas abiertas que Stoppard nos hace para entender la realidad. Así podemos proceder a realizar nuestra propia indagación y alcanzar nuestras propias concepciones con las que replantearnos tanto nuestro ser y nuestro estar-en-el-mundo como la posible influencia de nuestra presencia en la parcela de realidad en la que nos ha correspondido existir. Está claro que Stoppard concibe esa realidad como potencialmente transformable, aunque en su afán de objetividad, no nos indique el sentido de dicha transformación en forma de "programa" concreto. Mucho más importante que esa concreción, es la evidencia de que el teatro de Stoppard supone la expresión constante de una voluntad que desea la supresión universal de la injusticia como producto de las desigualdades sociales que, lo mismo que se originaron históricamente, históricamente podrán llegar a desaparecer.

Rosencrantz and Guildenstern Are Dead resulta paradigmática respecto a esta interpretación y, no en vano, es una de las obras más sólidas e imperecederas de Stoppard. En ella, como señalaba D. J. Vickery, los espectadores podemos contemplar la abrumadora sensación de impotencia que comunican esos dos "anti-heroicos" personajes que se cuestionaban sus "roles" "in a highly structured pattern of scenes". La metáfora es evidente y

su intencionalidad manifiesta. En el "gran teatro del mundo" todos los Rosencrantz y Guildenstern, anónimos, masificados e impotentes inquirimos por la situación en la que nos encontramos para intentar llegar a definir nuestras funciones y, consecuentemente, nuestras identidades. En este proceso de investigación, el teatro de Tom Stoppard, puede ser un punto de referencia que hasta puede que tenga un efecto "iluminador". Contribuir a la consecución de ese objetivo parece ser la intención de su autor. Él quiere agitar y suscitar ideas. Él, Stoppard lo ha expresado meridianamente; aunque a nosotros nos parezca conveniente resaltar la segunda parte de su formulación: "A play is not the end product of an idea; the idea is the end product of the play".





502

**APENDICE**



# APENDICE I

## Las adaptaciones teatrales realizadas por Tom Stoppard

El extraordinario dominio de la arquitectura teatral, su brillante lenguaje dramático y el evidente control del "oficio" de dramaturgo que posee Tom Stoppard pronto le proporcionaron toda una serie de posibilidades de explorar otras zonas del teatro además de las estrictamente creativas. Ya en 1966, se produjo su versión de Tango de Slawomir Mrozek, a partir de una traducción de Nicholas Bethell. Con ella emprendía un camino que ha proporcionado en este tiempo cinco interesantes aportaciones al teatro "en" lengua inglesa y un método de adaptación originalmente stoppardiano. Al explicar su versión de La Casa de Bernarda Alba, nuestro autor comentaba: "I don't know any Spanish at all, Lorca has already decided what the play is about and how it works. I think of myself as an adaptor" (1). Para llegar a ser un "adaptador", Stoppard se hizo primeramente con una traducción literal, de Katie Kendal en el caso que nos ocupa, y luego procedió a crear su propia versión (2) con la ayuda y el asesoramiento del lingüista elegido para el idioma en cuestión. En su Prefacio para la edición de Undiscovered Country (3) podemos leer la siguiente teorización:

The problem is that there is often a gaping chasm between a play as a text and a play as an event. In the case of foreign plays the chasm is made deeper and wider by the manifold implicit cultural references which are an almost inescapable part of self-expression, and

by the mysterious collusion of sound and sense=  
which gives a writer his distinctive voice. - -  
(ibid. II)

Stoppard como autor y poseedor de una "voz única" -  
conoce perfectamente el problema y se ha dedicado concien=  
zadamente a encontrar una solución adecuada. Para la "ver=  
sión" - "'An English version by...' Thus one has skirted=  
the delicate subject of a translation of Schnitzler by a=  
writer with no German" (ibid.) - de Das Weite Land, - -  
Stoppard contó con una transcripción literal "which - -  
aspired to be accurate and readable rather than actable"=  
proporcionada por The National Theatre y con los servi -  
cios de un lingüista, John Harrison, especialista en ale -  
mán. El método expuesto, que Stoppard, flemáticamente, no  
parece muy dispuesto a justificar ("I am not concerned -  
here to defend the method, only to describe it" ibid.), -  
obtuvo unos brillantes resultados si nos atenemos a las -  
opiniones de los críticos que como el de The Guardian, -  
Michael Billington, calificó Undiscovered Country, a raíz  
de su estreno en el Olivier Theatre el 20 de Junio de - -  
1979 de "theatrical feast". John Barber del Daily - --  
Telegraph coincidía en el elogio al afirmar que era "one=  
of the National Theatre's major forays into unknown - -  
European drama" y que la versión de Stoppard estaba llena  
de "verbal felicity".

Los resultados obtenidos impulsaron a nuestro autor=  
para abordar un nuevo encargo del National Theatre con el  
mismo método pero con mayor libertad:

On the Razzle is an adaptation of Einen Jux --  
will er sich machen by Johann Nestroy (1801-62).  
 ... This text is not, and could not be, - - -  
 labelled 'a translation'. All the main - - -  
 characters and most of the plot come from - - -  
 Nestroy, but almost none of the dialogue - - -  
 attempts to offer a translation of what Nestroy  
 wrote. My method might be compared to cross- =  
 country hiking with map and compass, where one=  
 takes a bearing on the next landmark and picks=  
 one's own way towards it. (4)

Esta vez el National Theatre había puesto a disposi-  
 ción de Stoppard ("Having no German") otra traducción li-  
 teral del texto preparada por Neville y Stephen Plaice y=  
 la versión resultante superó a las anteriores mostrando -  
 "Tom Stoppard's technical and verbal skills at their - -  
 hilarious best" y consiguiendo que la farsa tradicional -  
 que es On the Razzle resulte "enriched exceptionally by -  
 Stoppard's quickfire verbal slapstick" (5).

Su última aportación en este campo ha sido la recién  
 tísima Rough Crossing en la que se apreciaba perfectamente=  
 la maestría alcanzada tal como hemos señalado y en lo que  
 coincide el conocido crítico Irving Wardle que después -  
 del estreno de la obra en el National Theatre en Octubre=  
 de 1984 escribía que una adaptación "In Stoppard's terms=  
 means finding a sympathetic text and using it as a - -  
 springboard for invention that leaves the original far -  
 behind". En su versión de la clásica farsa de Ferenc - -  
 Molnar, Stoppard lograba tejer "an increasingly amazing -  
 pattern of verbal misunderstandings, eccentric character=  
 development, shobiz spectacle and seagoing hazards" - -  
 (ibid.). El criterio resulta, en efecto, muy adecuado; -  
Játék a Kastélyban, ofrecía un terreno propicio - es el =

mundo del teatro como en The Real Inspector Hound y The Real Thing - para que Stoppard preparase en él toda clase de "audaces emboscadas" para sus espectadores.

Notas:

- (1) Plays and Players, April, 1973, p. 37. Subrayado nuestro.
- (2) Stoppard es muy consciente de los problemas que plantea una versión teatral y mucho más aún si se trata de una obra de Federico García Lorca: "To adapt Lorca you need to be a poet, a playwright and fluent in Spanish - and I'm only one of those things!" (ibid.). En el artículo citado Stoppard expone los siguientes ejemplos acerca de las dificultades encontradas pudiendo apreciarse el acierto de su enfoque:

For example, Bernarda comes in while a great uproar is going on. The original is something like "What a poverty I have, not having a flash of lightning between my fingers". I've made this: "My God I am poor in means to pay you - I should have the power to strike you dead with my raised finger". ... One of the problems is that the translations seem to be more genteel than I'm told the Spanish is.  
 ... Take that phrase "Stick your tongue up your burrow". The standard translation is "Stick your tongue in your pocket". Now the implication is vagina, no doubt about it. I've made it: "Go stick your tongue up your rabbit-hole".  
 ... this speech "I wish the awful pain of a nail would pierce her in the eyes", and a note to the effect that if one lived in that house the crucifixion would be very explicit. My version is: "I wish her the pain of Christ's nails hammered into her eyeballs".  
 ... As an adaptor I try to make a line work as it should work. Plays and Players, pp. 37-38.

- (3) Arthur Schnitzler, Undiscovered Country. In an English version by Tom Stoppard, Faber and Faber, London, 1980.

- (4) Tom Stoppard, On the Razzle (Adapted from Einen Jux - will er sich machen by Johann Nestroy), Faber and Faber, 1981. Introduction, p. 7.
- (5) Jim Hunter, Tom Stoppard's Plays, p. 258.
- (6) Tom Stoppard, Rough Crossing, (Freely adapted from Ferenc Molnár's Játék a Kastélyban (Play at the Castle), Faber and Faber, London, 1985.





808

# **BIBLIOGRAFIA**



## BIBLIOGRAFIA

### 1. Obras de Tom Stoppard

#### 1. Relatos.

Introduction 2: Stories by New Writers, Faber and Faber, London, 1964. Incluye Reunion, Life, Times, Fragments y The Story escritas por nuestro autor.

#### 2. Novela.

Lord Malquist & Mr Moon, Faber and Faber, London, 1974.

#### 3. Teatro.

Enter a Free Man, Faber and Faber, London, 1968.

Rosencrantz and Guildenstern Are Dead, Faber and Faber, London, 1967.

The Real Inspector Hound, Faber and Faber, London, 1968.

Albert's Bridge and If You're Glad I'll Be Frank: Two Plays for Radio, Faber and Faber, London, - - 1969.

A Separate Peace, Aland Durband, Hutchinson, - - London, 1969.

After Magritte, Faber and Faber, London, 1971.

Jumpers, Faber and Faber, London, 1972.

Artist Descending a Staircase and Where Are They=  
Now?: Two Plays for Radio, Faber and Faber, - -  
London, 1973.

Travesties, Faber and Faber, London, 1975.

Dirty Linen and New-Found-Land, Faber and Faber, -  
London, 1976.

Every Good Boy Deserves Favour and Professional -  
Foul, Faber and Faber, London, 1977.

Night and Day, Faber and Faber, London, 1978.

Dogg's Hamlet and Cahoot's Macbeth, Faber and - -  
Faber, London, 1980.

Undiscovered Country, versión de la obra de - -  
Arthur Schnitzler, Das Weite Land, Faber and - -  
Faber, London, 1980.

On the Razzle, versión de la obra de Johann - --  
Nestroy Einen Jux will er sich machen, Faber and -  
Faber, London, 1981.

The Real Thing, Faber and Faber, London, 1982.

Rough Crossing, versión de Játék a Kastélyban de -  
F. Molnár, Faber and Faber, London, 1985.

#### 4. Television.

Teeth (1967).

Another Moon Called Earth (1967).

Neutral Ground (1968).

Boundaries en colaboración con Clive Extón. - -  
(1975).

Three Men in a Boat, adaptación de la novela del mismo título de Jerome K. Jerome. (1975).

Squaring the Circle (1984).

5. Radio.

The Dissolution of Dominic Boot (1964).

M is for Moon among Other Things (1964).

The Dog it Was that Died (1983). Faber and Faber, London, 1983. Esta edición incluye los textos de The Dissolution of Dominic Boot, M is for Moon among Other Things, Teeth, Another Moon Called Earth, Neutral Ground y A Separate Peace.

6. Guiónes Cinematográficos.

The Engagement (1969).

The Romantic Englishwoman en colaboración con T. Wiseman. (1975).

Dispair (1978).

The Human Factor (1979).

7. Artículos.

"Something to declare" Sunday Times, 25 Feb. 1968.

"Orghast", Times Literary Supplement, 1 Oct. 1971.

"Playwrights and professors", Times Literary Supplement, 13 Oct. 1972.

"The face at the window", Sunday Times, 27 Feb. 1977.

"But for the middle classes", Times Literary Supplement, 3 Jun. 1977.

"Prague: The Story of the Chartists", New York Review of Books, 4 Ag. 1977.

"The Czech trials", New Statesmen, 28 Oct. 1977.

"Tom Stoppard on the E.G.B.'s Olympic Trials", Sunday Times, 6 Abril 1980.

"Wildlife Observed. The Galapagos: Paradise and Purgatory", Observer Magazine, 29 Nov. 1981.

8. Entrevistas.

"Ambushes for the audience: Towards a high comedy of ideas", Theatre Quarterly, Vol. IV. Nº 14, May-Jul. 1974.

"The joke's the thing". Entrevista con Mark Amory, Sunday Times, 9 Jun. 1974.

Anthony Smith, Tom Stoppard in conversation with Anthony Smith, grabada el 17 Dic. 1976, en casa - de Tom Stoppard en Iver, Buckinghamshire. The - - British Council, 1977.

Ronald Hayman, Tom Stoppard, Heinemann - - - Educational Books Ltd., London, 1977. Contiene -- dos importantes entrevistas celebradas el 12 Jun. 1974 y el 20 Ag. 1976.

"Theatrical incest and acquisitive lust", entre-- vista con Duncan Fallowell, The Times, 19 Ag. -- 1985.

## II. Crítica

1. Estudios especializados sobre la obra de Tom - - Stoppard.

Christopher W. E. Bigsby, Tom Stoppard, Longman - Group for the British Council, London, 1976.

Tim. Brassell, Tom Stoppard, An Assessment, - - Macmillan, London, 1985.

David Bratt, Tom Stoppard, A Reference Guide, - - G. K. Hall & Co., Boston (Mass.), 1982.

Victor L. Cahn, Beyond Absurdity: The Plays of Tom Stoppard, Fairleigh Dickinson University - - Press, Rutherford, N.J., 1979.

Richard Corballis, Stoppard: The Mystery and the Clockwork, Amber Lane Press Limited, Oxford, 1984.



Joan F. Dean, Tom Stoppard: Comedy as a Moral Matrix, University of Missouri Press, Columbia Mo., 1981.

Felicia Hardinon, Tom Stoppard, Frederick Ungar-Publishing Co., New York, 1981.

Ronald Hayman, Tom Stoppard, Heineman Educational Books Ltd., London, 1977.

Jim Hunter, Tom Stoppard's Plays, Faber and Faber, London, 1982.

Felicia H. Londré, Tom Stoppard, Frederick Ungar, New York, 1981.

P. H. Parry, Notes on 'Rosencrantz and Guildenstern are Dead', Longman-York-Press, Essex-Beirut, 1984.

Benedikte Uttenthal, Notes on 'Professional Foul', Longman-York-Press, Essex-Beirut, 1984.

Thomas R. Whitaker, Tom Stoppard The McMillan Press Ltd., London, 1983.

D. J. Vickery, Notes on 'Rosencrantz and Guildenstern Are Dead', Pan Study Aids, London, 1980.

2. Obras generales con capítulos dedicados a Tom Stoppard.

Douglas Colby, As the Curtain Rises: On Contemporary British Drama, 1976-1977, Rutherford, N. J., 1978.

Ronald Hayman, British Theatre since 1955: A Reassessment, Oxford University Press. Oxford, 1979.

Pilar Hidalgo, La Ira y la Palabra (Teatro Inglés Actual), Cupsa Editorial, Madrid, 1978.

Oleg Kerensky, The New British Drama: Fourteen Playwrights since Osborne and Pinter, London, 1977.

Edward McFadyen, The British Theatre: A Personal View, National Book League, Brighton, 1977.

Benedict Nightingale, An Introduction to Fifty Modern Plays, Pan Books Ltd., London, 1982.

John Russell Taylor, The Second Wave. British Drama for the Seventies, Methuen & Co., London, 1971.

Kenneth Tynan, Show People, Weidenfeld and Nicolson, London, 1980.

Varios, Estudios sobre Teatro Inglés Contemporáneo, Francisco García Tortosa, "Consideraciones sobre la Artificiosidad Estilística de Tom Stoppard", Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 1981.

### 3. Artículos sobre Tom Stoppard.

Alvaro del Amo, Rosencrantz y Guildenstern han muerto, Editorial Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1969.

Alvaro del Amo, "Tom Stoppard. una aproximación". El Verdadero Inspector Hound, Acróbatas y Otras Piezas, Editorial Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1974.

Mark Amory, "The Joke's the Thing", Sunday Times Magazine, 9 Jun. 1974.

A. J. Ayer, "Love among the Logical Positivists: Jumpers", Sunday Times, 8 Abr. 1972.

Jonathan Bennett, "Philosophy and Mr Stoppard", Philosophy, 50, En. 1975.

Normand Berlin, "Rosencrantz and Guildenstern are Dead: Theatre of Criticism", Modern Drama, XVI, Dic. 1973.

Richard J. Buhr, "Epistemology and Ethics in Tom Stoppard's Professional Foul", Comparative Drama Vol. 13, 1979.

Ruby Cohn, "Tom Stoppard: Light Drama and Dirges in Marriage", en Contemporary English Drama, ed. C. W. E. Bigsby, Edward Arnold, London, 1981.

John W. Cooke, "The Optical Allusion: Perception and Form in Stoppard's Travesties", Modern Drama, XXIV (1981).

Richard Corliss, "Stoppard in the Name of Love", Time, 16 En. 1984.

Brian M. Crossley, "An Investigation of Stoppard's 'Hound' and 'Foot'", Modern Drama, XX, 1977.

G. B. Crump, "The Universe as Murder Mystery: Tom Stoppard's Jumpers", Modern Drama, XX (1979).

Mary R. Davidson, "Historical Homonyms: A New Way of Naming in Tom Stoppard's Jumpers", Modern Drama, XXII (1979).

Richard Ellmann, "The Zealots of Zurich", Times - Literary Supplement, 12 Jul. 1974.

Lucina P. Gabbard, "Stoppard's Jumpers: A Mystery Play", Modern Drama, XX, 1977.

Margaret Gold, "Who Are the Dadas of Travesties", Modern Drama, XXI, 1978.

Hugh Hebert, "A Playwright in Undiscovered - - Country", The Guardian, 7 Jul. 1979.

Harold Hobson, "A Fearful Summons", The Sunday Times, 16 Ab. 1967.

Clive James, "Count Zero Splits the Infinitive: - Tom Stoppard's Plays", Encounter XLV, Nov. 1975.

Andrew K. Kennedy, "Old and New in London Now", - Modern Drama, XI, Feb. 1969.

Andrew K. Kennedy, "Tom Stoppard's Dissident - - Comedies", Modern Drama, Marzo 1978.

Andrew K. Kennedy, "Natural, Mannered and Parodic Dialogue", Yearbook in English Studies, IX, 1979.

Helene Keyssar-Franke, "The Strategy of - - - Rosencrantz and Guildenstern Are Dead", - -

Educational Theatre Journal, XXVII, (1975).

Penelope Mortimer, "Tom Stoppard: A Profile", --  
Cosmopolitan, Fegslaf Ltd., 1977.

Marylyn Robertson, "An Introduction to the Plays= of Tom Stoppard", Instituto Británico, Madrid, -  
1977. (Conferencia).

Jose M<sup>a</sup>. Ruiz Ruiz, "Travesties: Lenin, James - -  
Joyce y Tristan Tzara en escena", Letras de - -  
Deusto, IX, (1979).

John Russell Taylor, "The New Arrivals: N<sup>o</sup> 4. Tom Stoppard: Structure plus Intellect", Plays and -  
Players, XVII, 10 Jul. 1970.

Eric Salmon, "Faith in Mr Stoppard", Queen's - -  
Quarterly, Vol. 86, N<sup>o</sup> 2, Summer 1979.

John Simon, "Article". Hudson Review, 20, 4, - -  
Winter 1967-68.

Kenneth Tynan, "Withdrawing with Style from the -  
Chaos", New Yorker, 19 Dic., 1977.

John Weightman, "Mini-Hamlets in Limbo", - -  
Encounter, 29 Jul. 1967.

John Weightman, "A Metaphysical Comedy", - -  
Encounter 38; April 1972.

4. Obras y estudios de carácter general y teoría dramática.

Michael Anderson, Anger and Detachment (A Study of Arden, Osborne and Pinter), Pitman, London, 1976. -

Peter Ansorge, Disrupting the Spectacle (Five Years of Experimental and Fringe Theatre in Britain), Pitman, London, 1975. --

John Arden, To Present the Pretence (Essays on the Theatre and its Public), Methuen, London, 1978. --

Samuel Beckett, Waiting for Godot, Faber and Faber, London, 1956. - -

Eric Bentley, What is Theatre?, Beacon Press, Boston, 1956. - -

Herbert Blau, The Impossible Theater: A Manifesto, Colliers Books, New York, 1965.

Marjorie Boulton, The Anatomy of Drama, Routledge & Kegan Paul Limited, London, 1960.

George W. Brandt (Ed.), British Television Drama, Cambridge University Press, Cambridge, 1981.

Robert Brustein, The Third Theatre, Cape, London, 1970.

Anthony Burgess, English Literature, Longman, Essex, 1974. - -

James L. Calderwood and Harold E. Oliver (Ed.), Perspectives on Drama, Oxford University Press, London, 1968. -

Toby Cole (Ed.), Playwrights on Playwriting: The Meaning and Making of Modern Drama from Ibsen to Ionesco, Hill and Wang, New York, 1960.

Sandy Craig (Ed.), Dreams and Deconstructions -- (Alternative Theatre in Britain), Amber Lane -- Press, London, 1981.

Colin Chambers, Other Spaces (New Theatre and the RSC), Methuen, London, 1980.

Ana Diosdado, El Teatro por Dentro: Ceremonia, Representación, Fenómeno Colectivo, Salvat Editores, S.A., Barcelona, 1981.

Denis Donoghue, The Third Voice: Modern British and American Verse Drama, Princeton, N. J., 1959.

Bernard Dort, Tendencias del Teatro Actual, Editorial Fundamentos, Madrid, 1975.

John Elsom, Post-War British Theatre, London, -- 1976.

Martin Esslin, Brief Chronicles, London, 1970.

Martin Esslin, The Theatre of the Absurd, Pelican, London, 1968.

Ifor Evans, A History of English Theatre, Methuen, London, 1958.

Ifor Evans, A Short History of English Literature, Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex, 1963.

Northrop Frye, Anatomy of Criticism, Princeton, -  
1957.

Arnold Hauser, Historia Social de la Literatura y el Arte (3 vols), Ediciones Guadarrama, Madrid, -  
1968.

Ronald Hayman, Theatre and Anti-Theatre: New - -  
Movements since Beckett, Secker & Warburg, London,  
1979.

Juan Antonio Hormigón, Teatro, Realismo y Cultura de Masas, Edicusa, Madrid, 1974.

Hugh Hunt, et al (Eds.), The Revels History of -  
Drama in English, vol. 7: 1880 to the Present Day,  
London, 1978.

Eugène Ionesco, Théâtre, Gallimard, Paris, 1954.

Catherine Itzin, Stages in the Revolution - -  
(Political Theatre in Britain since 1968), - -  
Methuen, London, 1981.

Jan Kott, Shakespeare our Contemporary, Methuen, =  
London, 1967.

F. M. Lorda Alaiz, Teatro Inglés de Osborne hasta Hoy, Taurus, Madrid, 1964.

Frederick Lumley, New Trends in 20th-Century --  
Drama, London, 1967.

Gareth Lloyd Evans, The Language of Modern Drama,  
London, 1977.



Charles Marowitz, Confessions of a Counterfeit Critic: A London Theatre Notebook, 1958-1971, - -  
Eyre and Methuen, London, 1973.

Charles Marowitz, et al (Eds.), New Theatre Voices of the Fifties and Sixties, London, 1981.

E. H. Mikhail, Contemporary British Drama, 1950-1976 (An Annotated Critical Biography), - -  
Macmillan, London, 1976.

Alberto Miralles, Nuevos Rumbos del Teatro, Salvat Editores, S.A., Barcelona, 1973.

Allardyce Nicoll, English Drama 1900-30, - -  
Cambridge, 1973.

Cándido Pérez Gállego, El Lenguaje Escénico de Shakespeare, Universidad de Zaragoza, 1982.

Cándido Pérez Gállego, Literatura y Rebelión en la Inglaterra Actual, C.S.I.C., Madrid, 1968.

Cándido Pérez Gállego, Temática de la Literatura Inglesa, Editorial Librería General, Zaragoza, -  
1978.

Cándido Pérez Gállego, Notas para una Sociología del Teatro Isabelino, La Isla de los Ratones, -  
Santander, 1967.

Rafael Portillo, et al, Guía Básica para Estudiantes de Literatura Inglesa, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1981.

Esteban Pujals, Drama, Pensamiento y Poesía en la Literatura Inglesa, Ediciones Rialp, Madrid, 1965.

Esteban Pujals, Literatura Inglesa Actual, Fernando Torres Editor, Valencia, 1975.

Ernest Reynolds, Modern English Drama, London, -  
1949.

Patrick Roberts, The Psychology of Tragic Drama, -  
London, 1975.

John Russell Brown, Theatre Language: A Study of-  
Arden, Osborne, Pinter and Wesker, London, 1972.

John Russell Brown, A Short Guide to Modern - -  
British Drama, Heinemann Educational Books, - -  
London, 1982.

John Russell Brown (Ed.), Modern British - --  
Dramatists, Englewood Cliffs, New Jersey, 1968.

John Russell Taylor, Anger and After: A guide to-  
the New British Drama, Eyre Methuen, London, 1969.

John Russell Taylor, The Penguin Dictionary of -  
Theatre, Penguin Books Ltd., Harmondsworth, - -  
Middlesex, 1970.

John Russell Taylor, The Rise and Fall of the --  
Well-Made Play, London, 1967.

Gamini Salgado, English Drama, A Critical - -  
Introduction, Edward Arnold, 1980.

George Sampson, The Concise Cambridge History of-  
English Literature, Cambridge University Press, -  
Cambridge, 1972.

J. L. Styan, The Elements of Drama, Cambridge - -  
University Press, Cambridge, 1963.

David Thomson, England in the Twentieth Century, =  
Penguin Books Ltd., Harmondsworth, Middlesex, - -  
1965.

Simon Trussler (Ed.), New Theatre Voices of the -  
Seventies, London, 1981.

Jean-Paul Sartre, L'Etre et le Néant, Gallimard, =  
Paris, 1943.

Walter Wager (Ed.), The Playwrights Speak, London,  
1969.

Irving Wardle, The Theatres of George Devine, - -  
Jonathan Cape, London, 1978.

Arthur Pollard (Ed.), Webster's New World - - -  
Companion to English and American Literature, - - -  
Popular Library Edition, New York, 1976.

George E. Wellwarth, The Theater of Protest and -  
Paradox, New York University, 1964.

Thomas R. Whitaker, Fields of Play in Modern - -  
Drama, Princeton University Press, Princeton, New  
Jersey, 1977.

Raymond Williams, Drama from Ibsen to Brecht, - -  
London, 1968.

Audrey Williamson, Theatre of Two Decades, London,  
1951.

Ludwig Wittgenstein, Philosophical Investigations,  
Blackwel, Oxford, 1958.

Katharine J. Worth, Revolutions in Modern English  
Drama, G. Bell and Sons, London, 1972.

